Allgemeine

Taschenbibliothek

der

menschlichen Culturgeschichte.

Sechster Theil.

Geschichte der Mahlerey und Zeichenkunst.

Dresden,
P. G. Hilschersche Buchhandlung.
1828.

Geschichte

der

Mahlerey und Zeichenkunst.

Dargestellt

von

Wilhelm von Lüdemann.

Dresden,
P. G. Hilschersche Buchhandlung.
1828.

Vorwort.

Bey dieser Uebersicht der Geschichte der Mahlerey kam es vor allen darauf an, nicht allein eine gedrängte und leicht faßliche Darstellung von der geschichtlichen Entwickelung der Kunst überhaupt, ihres Wachsthums, ihrer Blüthe und ihres Verfalls bey den einzelnen Völkern zu geben, sondern auch das Eigenthümliche ihrer nach Clima, Religion, Verfassung und Volksleben verschiedenen Ausbildung, so dann die Individualität der Schulen, ja so viel als möglich der einzelnen Meister selbst und endlich eine Beurtheilung des Princips und der Verfahrungsweise der einzelnen Schulen und ihrer vorzüglichsten Kunstwerke in dem engen Raume zusammen zu drängen, der für

diese Uebersicht vorbestimmt war. Eine solche Arbeit wuchs an Schwierigkeit, je geringer der dafür vorbehaltene Raum war: die Masse der vorliegenden Materialien machte im Lauf der Arbeit selbst eine drey- und vierfache Veränderung des Planes nöthig, und zwang zu einer Einschränkung und Oekonomie, die oft der klaren Darstellung die allergrößten Schwierigkeiten entgegensetzte. Zuletzt mußte es als Grundsatz angenommen werden, über die alte Zeit mit reissender Schnelligkeit hinzugehen, um nur den unerläßlich nöthigen Raum für die neuere Geschichte der Mahlerey zu gewinnen, die für die Mahlerey eben so als Hauptepoche und als Mittelpunkt ihrer Geschichte gelten muß, wie das griechische Alterthum für die Architektur und Skulptur gilt. Die Untersuchungen über die Theorie der Kunst uud ihre Aesthetik mußten dabey der geschichtlichen Entwickelung und ihrer klaren Darstellung nachstehen und durften nur hie und da, wie im Fluge, sich in diese eindrängen; das Technische der Kunstgeschichte aber mußte gänzlich ausgeschlossen

bleiben, wenn es für die Hauptepochen nicht an Raum gebrechen sollte.

Nachdem diese Grundsätze einmal festgestellt und so dieser Schrift der Charakter, den sie tragen sollte, gesichert war, und bey dem es besonders auf die Herstellung eines Handbuches, eines Leitfadens für mündliche Vorträge, oder auch einer gedrängten Einleitung in die Details der Kunstgeschichte abgesehen war, kam es darauf an, den großen Vorrath an Material auf eine systematische Art so zu überarbeiten, daß er den Zwecken und den Grenzen des Ganzen entsprach. Diese Aussonderung des Wichtigsten und bedeutendsten aus der Masse des minder Entscheidenden und Epochemachenden wird sich jedem Eingeweihten als nicht wenig mühsam und beschwerlich zeigen. Der Verf. dieser Uebersicht hat geglaubt, dem Zwecke derselben, besonders in Bezug auf Deutlichkeit und leichten Ueberblick am besten durch eine gemischte synchronistisch-ethnographische Behandlung entsprechen zu können: synchronistisch in so fern, als er die ge-

sammte Geschichte der Mahlerey in die drey großen Epochen des Alterthums bis Constantin, der Uebergangsperiode (Mittelalter bis Cimabue und Giotto) und der neuern Zeit bis auf unsre Tage getheilt hat, in diesen Epochen selbst aber der geschichtlichen Entwickelung der einzelnen Völker und Schulen folgt, jedoch so, daß er für das Alterthum die Griechen, für das Mittelalter die Byzantiner, und für die neuere Zeit die Italiäner als Mittelpunkt seine Darstellung annimmt und festhält.

Was nun die zahlreichen Quellen betrifft, welche seiner Darstellung unmittelbar zum Grunde liegen, so sey für sie nur so viel bemerkt, daß auch unter ihnen eine strenge Auswahl dem Beginn der Arbeit selbst vorausging. Außer Winkelmanns unvergänglicher Kunstgeschichte, sind es für das Alterthum besonders H. Meyers Geschichte der bildenden Künste bey den Griechen und Bromleys Philos. and Critic. history of the fine Arts. London 1795. IV Th. And. Riem über Mahlerey der Alten, Böttiger Ideen

zur Archäologie der Mahlerey, Dresden 1811; für das Mittelalter, Bromley, Malvasia Felsina pittrice, Lanzi, Storia Pittorica und Vasaris Vite dei piu eccellenti Pittori etc.; für die neue Zeit, Fiorillos Geschichte der zeichnenden Künste und die genannten Italiäner, nebst Quiellets Peintres espagnols und Cicognara's, d'Argens, Büschings und Agincourts Werke, Göthes Winkelmann, Waagen's v. Eyk und einige neuere Schriften, die zu Leitfäden gedient haben. Ueber die Theorie der Mahlerey sind Leonardo da Vincis und R. Mengs, über Aesthetik derselben Falk und Fueßlis Schriften die beachtenswerthesten Werke.

So viel der Raum es irgend gestattete, sind bey jedem großen Meister einige seiner Hauptwerke genannt worden. Daß der Verf. dabey möglichst auf die ihm zunächst liegenden, in der schönen Gallerie seines Wohnorts enthaltenen Meisterstücke rücksichtigte, bedarf wohl kaum einer Rechtfertigung.

Und so mögen denn diese Blätter hinge-

hen, und sich der Theilnahme erfreuen, auf die des Verf. Liebe zur Sache ihnen ein Anrecht zu erwerben verspricht.

Dresden im Aug. 1827.

Inhalt und Eintheilung.

Vorwort.

Einleitung.

I. Abtheilung. Geschichte der Mahlerey im Alterthum bis Constantin d. G.

Ursprung der Mahlerey.

Die Babylonier, Assyrier, Phönizier, Chaldäer, Egypter, Perser und Hebräer.

Die Griechen.

a. Geschichtliche Entwickelung.
1. Rohe Anfänge.
2. Der gewaltige Styl bis Phidias.
3. Der schöne Styl bis Apelles.
4. Verfall der Mahlerey.

b. Technik und Charakter der griechischen Mahlerey.

Die Etrurier.

Die Römer.

a. Geschichtliche Entwickelung.
b. Charakter der römischen Mahlerey.

Großgriechenland.

II. Abtheilung. Periode des Ueberganges, oder das Mittelalter von Constantin bis Cimabue und Giotto.

a. Geschichtliche Entwickelung.
b. Charakter und Styl dieser Uebergangsperiode.

III. Abtheilung. Geschichte der modernen Mahlerey.

Italien.

Einleitung.

Perioden der allgemeinen Geschichte der Mahlerey.
I. Periode. Von Cimabue bis Raphael.
II. — Von Raphael bis zu den Caracci.
III. — Von den Caracci bis zu Mengs.
IV. — Von Mengs bis auf unsre Tage.

A. Florentinische Sienesische (Toskanische) Schule.
a. Von Cimabue bis Masaccio.
b. Von Masaccio bis Leonardo da Vinci und Michel Angelo.
c. Von M. Angelo bis Cigoli.
d. Von Cigoli bis Pietro da Cortona.
e. Von Pietro da Cortona bis auf unsre Tage.

B. Römische Schule.
a. Von Oderigi da Gubbio bis Rafael.
b. Von Rafael bis Zuchero und Barroccio.
c. Von Baroccio bis Caravaggio.
d Von Caravaggio bis Maratta.
e Von Maratta bis auf Battoni, Mengs und unsre Tage.

Neapel.

C. Venezianische Schule.
a Von Guariento bis Giorgione.
b. Von Giorgione bis Palma Giovane.
c. Von Palma (Manieristen) bis Piazzetta.
d. Von Piazzetta bis auf unsre Tage.

D. Lombardische-bolognesische Schule.

a. Ferrara (Dosso Dossi, Garofalo).
b. Modena (Correggio).
c. Parma. (Parmigianino).
c. Mantua (Procaccini).
d. Genua. (Luca Cambiaso, Baciccio).
e. Bologna. (Francia, Primaticcio)

Die Carracci.

Ihre Schule.

Schidone — Lanfranco — Guido Reni — Albano — Domenichino — Guercino —

Verfall derselben.

Carlo Cignani — Franceschini.

Frankreich.

a. Erste Anfänge bis Maitre La Ronr und F. Cousin.
b Von Cousin und Vonet bis Le Brun.
c. Le Brun und Jouvenets Schule.
d. Das Verderben unter Vanloo und Boucher.
e. David und seine Schule.

Spanien.

a. Rohe Anfänge.
b. Entstehung der drey spanischen Schulen.
 1. Schule von Valencia (Joanes)
 2. Schule von Madrid. (Velasquez).
 3. Schule von Sevilla (Murillo).
c. Letzte Zeiten der Spanischen Schule.
(Nachahmer Luca Giordanos und Mengs).

Deutschland.

a. Erste Anfänge.
b. Alt-Cölnisch-Byzantinische Schule.

**

c. Zweite, niederdeutsche Schule (Joh v Eyk).
d. Dritte, oberdeutsche Schule (Alb. Dürer).
e. Neuer Styl.

Niederlande.

a. Aeltere niederländische Schule (F. Floris).
b. Spätere niederländische Schule (P. Rubens).
c. Holländische Schule (Luk. v. Leyden).
d. Neuste Zeit.

England und der Norden.

a. Periode italiänischer und niederländischer Nachahmung.
b. Englische Schule (Jos. Reynolds).
c. Der Norden.

Geschichte der Zeichenkunst und der Mahlerey.

Einleitung.

Allgemeine Begriffe.

Mahlerey nennen wir diejenige unter den bildenden schönen Künsten, deren Aufgabe es ist, das Schöne in sichtbaren Gestalten und zwar durch Farben auf einer Fläche darzustellen und ein solches Kunstwerk heißt ein Gemählde. Als schöne Kunst ist die Mahlerey in Absicht der Wahl des Gegenstandes, der aesthetischen Erfindung, der Steigerung der individuellen Natur zum Allgemein-Schönen und der Darstellung der vollendeten Form, den Gesetzen der Poesie überhaupt unterworfen. Als bildende Kunst aber kann sie nur thätig sein, indem sie Körper nach ihren perspectivischen Umrissen auf Flächen darstellt, und sie erkennt daher die Zeichenkunst als die Grundlage ihrer gesammten Thätigkeit. Von dieser unterscheidet sie sich jedoch dadurch, daß sie durch die Farbengebung (Colorit) selbst zeichnet oder Umrisse bildet, wenn gleich Farbengebung ohne Zeichnung kein Gemählde hervorbringt. Der Styl eines solchen Bildes heißt hart oder streng, wenn die Zeichnung auf Kosten des Colorits, weich und unbestimmt,

wenn das Colorit zu stark hervortritt und der Umriß verschwimmt. Die gleiche Abwägung zwischen schönem Colorit und richtiger Zeichnung gewährt die technische Meisterschaft. — Das Hauptziel der Mahlerey in Absicht der Erfindung und Bedeutung ist: Ideen (poetische) durch Bilder, welche durch Farbe und Ausdruck, Reiz und Bedeutung erhalten, zu verkörpern und anschaulich zu machen, und mahlerisch nennen wir, was durch Farbenstellung und Umriß angenehm in die Augen fällt, und Ideen erweckt.

Eintheilung in künstlerischer Hinsicht.

Nach Verschiedenheit des Gegenstandes und der Gestalten zerfällt die Mahlerey in diejenige Gattung welche Menschen darstellt (historische, Porträtmahlerey) oder Thiere (Thierstücke) oder die leblose Natur (Landschaftsmahlerey). Die Historienmahlerey, als die umfassendste Gattung der Mahlerey ist entweder Allegorische, Mythologische, oder eigentliche historische Mahlerey, (Schlacht, Conversations, Charaktergemählde und Porträts.) Zur Landschaftsmahlerey gehören außer den Gemählden von Gegenden auch Ansichten von Städten, Häfen und Seestücke, insofern sie dem poetischen Gesetz gemäß keine bloße planartige Vorstellungen der Natur sind. Durch die Staffirung (Ausfüllung mit Figuren) kann die Landschaftsmahlerey nebenher auch allegorisch oder mythologisch, ja selbst historisch werden. Blumen, Fruchtstücke, Stillleben, Arabesken-Mahlerey schließen sich an diese Gattung an, bei der genauen Nachahmung der vegetabilen Natur unter der Oberherrschaft des poetischen Kunstgesetzes, das Hauptstreben des Künst-

lers ist. Bey Thierstücken ist es der Vorwurf der Kunst, nicht das Individuum, das Einzelne, sondern die Natur und die Art der Gattung (die Thierkraft) mit sprechender Treue und poetischer Mannigfaltigkeit darzustellen.

In technischer Hinsicht.

In Absicht des Technischen zerfällt die Mahlerey in Wachsmahlerey (enkaustische, eingebrannte) Mahlerey und die ihr verwandten Gattungen der Emaille, Schmelz, Glas und Porzellanmahlerey, so wie die Musivische Arbeit; in Wassermahlerey (Mahlerey mit Aquarellfarben,) wozu die Freskomahlerey, mit Wasserfarben auf nassem Kalk und die Miniaturmahlerey gehört; in Pastellmahlerey, mit trockenen Farben und in Oehlmahlerey, mit in Oehl getränkten Farben.

Ursprung der Mahlerey.

Die ersten Versuche, den Umriß des Schattens von Körpern durch Kohle oder Kreide nachzubilden (Anfang der Zeichenkunst) mögen nicht viel jünger sein, als das Menschengeschlecht selbst. Allein die Mahlerey, als Kunst, beginnt erst da, wo die Farbe selbst zur Zeichnung und die Bedeutung durch eine selbstständige Form nach Regeln der Kunst überhaupt gesucht wird. Zuerst nahmen diese rohen Versuche in der Zeichenkunst den Charakter eines Kunststrebens durch ihren Gebrauch als Zeichenschrift (Hieroglyphen) an. So diente in Aegypten und Mexiko die Zeichenkunst, selbst nachdem man angefangen, den Umriß mit Farbe auszufüllen, nur dem Bedürfniß der Verständigung. Dies

gilt selbst von den Götter und Menschenfiguren in den Tempeln und Grabgewölben der Egypter, die steif, naturwidrig und unschön, nicht um eines Kunstzwecks und für sich, sondern nur um ihrer Bedeutung willen da sind. Bey den Indern und Chinesen ersetzt der Glanz der Farben das fehlende Ebenmaaß, die Harmonie der schönen Form, und dieser Glanz, als eine Verzierung, nicht das Bild selbst, ist der Zweck ihres Strebens.

Die Mahlerey bei den Aegyptern, Persern, Babyloniern, Chaldäern, Phöniziern und Hebräern.

Zu den ältesten mit Farbe ausgefüllten Umrissen, die wir kennen, gehören die Mahlereien der alten Perser in den Ruinen von Persepolis. Hier ist jedoch nur von der Ausfüllung von Sculpturwerken durch eine willkührliche Farbenmischung und Bildern ohne Zeichnung und ohne Haltung die Rede. Auch die Mahlereien der Egypter sind religiösen und politischen Zwecken angepaßte Verzierungen auf der Grundlage der Sculptur und der Architektonik. Was wir auf Tempelwänden, Mumiendecken und Papyrusrollen in Egypten finden, trägt diesen hieroglyphischen Charakter *) (Die Isistafeln, die Gemählde in den Königsgräbern) die alle Kunst der Mahlerey im engern Sinn ausschließt. Die Farben sind durch die vertieften Umrisse der Gestalten von einander gesondert, ohne alle Mitteltinten, ohne Schatten, ohne Rundung. Von den übrigen Völkern des hohen Alterthums haben wir durch Anschauung ihren Leistungen gar keine Kenntniß. Zwar hören wir, daß Semiramis, Königin der Babylonier,

*) Das Porträt des Amasis in Cyrene (Herodot) allein ausgenommen.

ein großes Gemählde angeordnet habe; zwar liebten es die Phönizier ihre Schiffe und Häuser (mit Figuren von Lastthieren) zu bemahlen; zwar sollen die Hebräer, die Kunst der Mahlerey aus Egypten mitgebracht, die Chaldäer rothe Monochromate (einfarbige Bilder) besessen haben, und wir lesen von einem großen Porträt des Amasis, das in Ober-Egypten Epoche machte; ja, Herodot nennt uns selbst einen egyptischen (?) Mahler Philocles, der Griechenland in seiner Kunst unterrichtet haben soll; zwar folgten alle asiatische Völkerstämme des Alterthums der Sitte, ihre Bildwerke, Götterstatuen und dergleichen zu bemahlen, und die Lyrier und Assyrier webten und wirkten mit buntgefärbten Stoffen — allein alles dies macht so wenig Anspruch auf einen Rang unter den Kunsterzeugnissen der Mahlerei, als es uns eine Vorstellung, von dem Grade der technischen Kunstfertigkeit dieser Völker in der Mahlerey zu geben genügt. Gewiß ist vielmehr nur so viel, daß die Mahlerey als Kunst, im ganzen Alterthum der Sculptur und Architektonik untergeordnet, bey diesen ältesten Völkerschaften kaum die ersten rohen Anfänge überschritten hatte und sich wahrscheinlich nicht über den Rang von Skiagrammen (Schattenrissen) Monogrammen (Schriftzügen in Bildern), die man mit Farben ausfüllte, erhob.

Lag doch selbst bey dem Volke, das früh zum Erben der asiatischen Völker in allem, was Kunst und Wissenschaft betraf, wurde, die Zeichenkunst und Mahlerey in der Kindheit und an der Schwierigkeit der mechanischen Hilfsmittel (Farben, Papier und Pinsel fehlten dieser Zeit) danieder, und

erhob sie selbst hier viel langsamer und mühsamer zu dem Range, den die übrigen schönen Künste schon eine geraume Zeit vor dieser in Besitz genommen hatten. —

Die Griechen.

Geschichtliche Entwickelung.

Es ist nicht zu bestimmen, ob die Griechen, der Zeit nach, den oben genannten Völkern in der Nachbildung der Gestalten gefolgt, oder ob sie diesen natürlichen Kunsttrieb, mit ihnen gleichzeitig ausgebildet haben. Gelernt haben sie von ihnen gewiß nicht, und die Aehnlichkeit der ältesten griechischen Kunstdenkmahle mit den Egyptischen ist gewiß nur einem gleichen Mangel an Kunstvermögen zuzuschreiben. Eben so wenig ist anzugeben, zu welcher Zeit die Zeichenkunst und die Mahlerey in Griechenland sich zuerst von den ersten rohen Versuchen zu einer Leistung des Kunstgeschmacks erhoben habe. Dädalus und seine Söhne, so wird uns erzählt, haben zuerst die nachgebildeten Gestalten gehen gelehrt, d. h. mit losgeschlossenen Beinen und Armen gebildet. Diese ältesten Statuen waren höchst wahrscheinlich bemahlt, allein ob die Griechen zu den Zeiten des trojanischen Krieges die Kunst besaßen, den rohen Schattenriß der Gestalten durch Farbe zu einem Gemählde zu erheben, ist gleichfalls nicht auszumachen, wenn gleich, nach Homer, das Färben von Stoffen und Zeugen, das Anmahlen der Schiffe u. s. w. schon bekannt war. Philocles, der Aegypter, oder Cleanthes, der Corinther sollen die Zeichenkunst erfunden, Ardices aus Sicyon

und Telephanes aus Corinth die Ausfüllung des innern Raums durch Farbe und Linien zuerst geübt, Cleophantus mit Farbe aus zerriebenen Topfscherben der Gestalt zuerst ein Colorit gegeben haben. Sicyon, und Korinth, soviel geht wenigstens aus diesen Fabeln hervor, waren die ersten Sitze der zeichnenden Künste in Hellas. Hierauf werden Hygiemon, Dinias und Charmadas als ausgezeichnete Mahler im Fach der Monogramme (einfarbigen Bilder) genannt, bey denen der letzte zuerst männliche und weibliche Gestalt zu unterscheiden verstanden haben soll. Eumarus, der Athener, und Cimon von Cleone sollen den Bildern hierauf zuerst Bewegung, Gelenke und Articulirung mitgetheilt und die Falten der Gewänder ausgedrückt haben. Das älteste vollständige und mehrfarbige Bild aber, (die Schlacht der Magaeter) soll dagegen von Bularchus, der bey Candales König in Lydien um die 16. Olymp. (720 v. Chr.) lebte, gemahlt worden sein. Die rohe Naivetät der Kunstbildungen dieser Zeit kennen wir nur aus einigen zeitverwandten Vasenbildern und den Sculptureu der aeginetischen Kunstschule. Jene Vasengemählde sind Schattenbilder, schwarze Gestalten auf der gelben Grundfarbe des Thons, mit Andeutung der innern Theile durch einfache Striche. Die älteste Färbung in diesen Bildern ist ein graues oder braunes Schwarz, das später hin dunkler und reiner wird; auf einem derselben findet sich der Name des Mahlers Talcides aus Sizilien. Diese Figuren sind steif, ausdrucklos und einfach neben einander hingestellt, und es war schon ein Schritt weiter in der Kunst, als man anfing, dieselben

mit mehr Bewegung und Haltung gelb oder mehrfarbig auf schwarzem Grunde auszusparen. Mit dieser Veränderung beginnt, nach dieser ersten Periode roher Kunstbemühungen, eine neue Epoche in der Geschichte der Mahlerey bey den Griechen. Der nun emporstrebende gewaltige Styl in der Kunst, blieb der Charakter derselben von der 60sten Olymp bis Phidias hin. Von den Fortschritten der Mahlerey in dieser Periode wissen wir wenig. Zwar wird uns ein Gemählde des Mandrocles aus Samos, das die Schiffbrücke des Darius über den Bosporus darstellte, genannt, und dadurch die Vorstellung von einer vollständigen Composition bey uns erregt; allein welche Verbesserungen in Styl und Zeichnung darin wiedergefunden waren, ist uns unbekannt. Aglaophon, der Thasier, Lehrer des Polygnotus, lebte um diese Zeit. Doch erst in der nächsten Periode der griechischen Kunstbildung, welche die Blüthezeit derselben von Pericles bis Alexander oder von Phidias bis Apelles, die Zeit des schönen Styls, umfaßt, lernen wir die Männer kennen, welche die Mahlerey unter den Griechen zu einem Range erhoben, in dem sie mit der Skulptur und der Architektur dieser Zeit zu wetteifern im Stande war. Zunächst soll Phidias selbst Mahler gewesen sein; Onatas, sein Zeitgenosse, hatte dem Bilde des Polygnotus in Minerva-Tempel zu Platäe gegenüber, den Kriegszug der Argier gegen Theben gemahlt; Micon der Athenienser und Polygnotus schmückten die Poikia Athens mit ihren Bildern, wobey sie sich zuerst des Sil (lichten Ockers aus Attika) bedienten, Panae-

nus, Bruder des Phydias, mahlte die Schlacht von Marathon; allein alle übertraf Polygnotus aus Thasos an Kraft und Gelehrsamkeit des Ausdrucks und großartigem Styl. Er gab den Köpfen Mannigfaltigkeit, seinen Gestalten verschiedene Gewänder, Haltung, Schmuck, und strebte im Colorit der Wahrheit der Natur nach. Ob er sich bey seinen Gemählden jedoch schon des Pinsels bediente, ist zweifelhaft und scheint verneint werden zu müssen. Anfänge zur Andeutung des Lichts und Schattens und eine perspektivische Anordnung der Gestalten lassen sich jedoch um diese Zeit kaum mehr bezweifeln. Um dieselbe Periode (90sten Olymp) lebten auch Timagoras aus Chalkis, Damophilos aus Himera, Neseas, Cephissodoros, Phrylus, Evenor, der Lehrer des Parrhasius, deren Arbeiten sich durch wissenschaftliche Zeichnung, Lokaltinten und größere Freyheit auszeichneten, ohne daß sie jedoch die Kunst des Farbenschmelzes, der Rundung und der lieblichen Anordnung schon verstanden hätten. In der Architektonischen und Verzierungsmahlerey war Agatharchus ausgezeichnet. Apollodor um die 94ste Olymp. soll Licht und Schatten zuerst bestimmt unterschieden haben, das Colorit durch Contraste mannigfacher ausgedrückt und große Compositionen wahrhaft zu einem Ganzen verbunden haben. Diese Verbindung durch Handlung und Gemüthszustände scheint jedoch das Verdienst zu sein, das Zeuxis aus Heraclea, um die 95ste Olymp sich um die Mahlerey erwarb. Sein thronender Jupiter, und die Centauren-Familie sind die ersten Gruppenbilder, von denen wir wissen. Von dieser Zeit an son-

derte sich die Mahlerey entschieden von der Sculptur, deren Regeln sie bis dahin folgte, und ging ihrem eigenen Bildungsgange nach; großartige Formen und Umrisse, wenige, doch scharfe Contraste im Colorit, und eine anfangende Darstellung der Gemüthszustände bilden den Charakter der Schule des Zeuxis. Mit ihm wetteiferte Parrhasius aus Ephesus um den ersten Rang in der Mahlerey. Er soll der Erfinder des Symmetrischen (vielleicht in der Gruppirung?) sein, seine Köpfe sollen weniger groß, lebhafter und feiner, seine Züge lieblicher, seine Formen schöner und proportionirter, seine Umrisse weniger hart und luftiger gewesen sein. Sein Colorit können wir uns heitrer und blühender als das des Zeuxis denken; denn sein Theseus schien, wie die Alten sagen, mit Rosen genährt. Als sein berühmtestes Bild wird uns der Demos (eine Darstellung des Athenienischen Volksgeistes) zugleich hochgesinnt, ruhmsüchtig, gütig, zornig, unbeständig, ungerecht, frech, leichtsinnig, genannt. Heroen und Helden, Theseus, Meleager, Herkules, Bacchus waren seine stärkste Seite. Nach ihm nahm Timanthes, der in der Anordnung und Erfindung groß war, den ersten Rang ein. Der Ausdruck der Leidenschaften soll ihm besonders in der Opferung der Iphigenia*) gelungen sein. Sein schlafender Cyclop wird seiner geistreichen Erfindung wegen gerühmt. Androcydes und Eupompus waren die berühmtesten unter den Zeitgenossen des Timanthes (um die 100ste Olymp). Pamphilus, der Macedonier, Lehrer des Apelles,

*) Vielleicht das Vorbild zu den pompejanischen Wandgemählden, welche diese Form darstellen.

ausgezeichnet durch wissenschaftliche Berechnung, und Euxenidas, Lehrer des Aristides, Euphranor, der Bildner in Erz, groß in Heldenfiguren (Theseus, Reuterschlacht von Mantinea) Cydias, dessen Argonauten berühmt waren, Nikias, der Athener, groß in der Beleuchtung, und berühmt durch weibliche Gestalten (Bacchus, Kalypso, Andromeda, Io) und sanfte Schattirung, Athenion, Omphalion, Echion*), Therimachus um die 107te Olymp) vortreffliche Coloristen, werden als die vorzüglichsten Meister dieser Periode genannt.

Nach diesen erhoben Melanthius, Aristides, Nicomachus, Asclepiodor, vor allen aber Apelles und Protogenes die Mahlerey auf den höchsten Gipfel ihrer Ausbildung unter den Griechen, zu einer Zeit, als die Sculptur schon von ihrer Höhe hinabzusinken anfing v. d. 104—120ste Olymp. Naturähnlichkeit und Charakter scheinen die Vorzüge des Melanthius, der auch über Mahlerey schrieb; ideale Erfindung und Haltung (mensura) das Verdienst Asclepiodor's (worin ihm Apelles nachgestanden); Anordnung, das des Amphion; Zeichnung des Seelenzustandes Aristides Vorzug (Trauerscenen einer eroberten Stadt, der Kranke); Leichtigkeit des Pinsels Nicomachus (Raub der Proserpine); vollendetes Colorit des Echion, Melanthius und Apelles Hauptverdienst gewesen zu sein. Unter allen Mahlern des Alterthums gebührte jedoch Apelles aus Cos (Ephesus) der erste

*) Vielleicht die Vorbilder der Aldobrandinischen Hochzeit.

Rang (um die 112te Olymp). Er war der Mahler der Anmuth (Venus Anadyomene) Meister in der Schönheit der Form, dem Colorit, und richtiger Behandlung; der Zauber schöner Beleuchtung, die rechte Vertheilung von Luft und Schatten und die Erfindung einer mildernden Lassirung*), Keuschheit im Colorit (er mahlte nur mit vier Farben) waren seine Hauptverdienste (Bild Alexanders zu Ephesus). Ueber die Technik der Mahlerkunst hinterließ er Schriften. Den nächsten Rang nach Apelles nahm nach dem Urtheil der Alten Protogenes aus Caunus in Carien (Rhodos) ein. Alle Eigenschaften seines großen Nebenbuhlers, außer der Anmuth, werden auch ihm nachgerühmt. Sein Jalysus, der Satyr Anapanomenos, die Cydippa, sein Philikus, der Athlet, standen in hohem Ruhm. Sein Colorit war trüber (Leonardo da Vinci), Tiefe und Gehalt zeichneten ihn besonders aus; seine Blüthe fällt um die 119te Olymp. 303 v. Ch. — Nach ihm war Pausias von Sicyon (gefällig, weich und rund) in Kinderfiguren (Amor) und Verkürzungen (sein Opferstier ausgezeichnet; Theon aus Samos durch Phantasiestücke und reiche Erfindung (Orest und Thamyras); Antiphilos, durch leichte Behandlung (der fernsehende Satyr) Aristidas und Aristocles, Philoxenus (der Luca Giordano der Alten) als Schlachtenmahler, Carmanides, Alcimachus, Dyonys von Colophon, durch Kraft und lebendige Colorit ausgezeichnet. Ctesilochus u. a. werden uns als

*) Ein Ueberzug von feiner Schwärze (Atramentum).

die ausgezeichnetsten Mahler dieser Periode der Kunstblüthe genannt. Nach ihnen sank mit Demetrius Schule in der Skulptur auch die Mahlerey von der Höhe der Kunst zur Künsteley hinab. Schon Ctesilochus begann das Verderben durch Entwürdigung der Kunst (seine Geburt des Bacchus, worin Jupiter als Kindbetterin mit der Haube erschien). Uebertriebene Leichtigkeit, Niedrigkeit der Gegenstände und der Erfindung wurden nun vorherrschend*), und unter diesen Verirrungen sank die Kunst bei den Griechen endlich zur völligen Nichtigkeit herab. Die wenigen hervortretenden Mahler aus alter Schule flüchteten nach Alexandria, nach Egypten, nach Rom, und Griechenland selbst blieb verwaist zurück.

Technik und Charakter der Griechischen Mahlerei.

Was von dem Charakter der Mahlerey bei den Griechen und ihrer Technik in der Kürze hier mitgenommen werden konnte, ist schon in der vorstehenden geschichtlichen Entwickelung mit angeführt worden. Aus allem diesem ergiebt sich der Standpunkt, den die Mahlerey unter den schönen Künsten bei den Griechen einnahm, trotz aller einzelnen Vollkommenheiten, doch als ein untergeordneter. Immer blieb sie an innrer und in sich abgeschlossener Vollendung hinter der Sculptur und der Architektur zurück; die Gestalten standen steif und kalt, nach Art von Bildwerken aus Marmor, neben einander, ohne innere Verknüpfung durch Beziehungen des Gemüths, und mit ihren Grundregeln auf der Basis der Sculptur gegrün-

*) (Die Typarographia nach Art Callots, Teniers und Breughels).

det. Stets war daher auch mehr die Schönheit der äußeren Form, als der Gedanke, die Poesie im Ausdruck des Seelenzustandes, das Ziel, dem die Mahlerey der Griechen nachstrebte, und eben dies, das die bildende Kunst unter ihnen so hoch erhob, stellte den Hauptunterschied zwischen der antiken und der modernen Mahlerey fest. Außer den mechanischen Schwierigkeiten, mit denen die Mahlerey bey den Alten zu kämpfen hatte, stand ihrer Vollendung darin besonders das entschiedene Streben nach Objektivität entgegen. Daher bezog ihre Meisterschaft darin sich auch mehr auf den Umriß, das Lokalcolorit, und die graziöse oder großartige Erfindung, als auf das eigentlichpoetische Element der Mahlerey. Dazu kam eine mangelhafte Kenntniß der Perspektive, und die unvollkommne Bekanntschaft mit den Regeln des Helldunkels, welche mit der Optik zusammenhängen. Alle diese Umstände zeigen uns denn an, warum die Mahlerey der Griechen selbst in ihrer höchsten Blüthenzeit nie über die Grenzen der Situation, der Porträt und der Thiermahlerey hinausging und sich weder zur eigentlichen Historienmahlerey noch zur sentimentalen Landschaftsmahlerey erheben konnte. Die Innigkeit, die Mahlerey der Seele, das, was wir das Romantische in der Kunst nennen, lag den Alten fern; ihr gesammtes Kunststreben war in der Mahlerey ein andres, als es in der christlichen Welt ist, und die moderne Zeit wird daher unter den schönen Künsten überhaupt, diese und die Tonkunst (die subjectiven Künste) als ihr eigenthümliches Element in Anspruch nehmen müssen, während die Plastik (Sculptur

und Architektur, objective Künste) dem Alterthum verbleiben. —

Ehe wir jedoch auf diese Zeit des Ueberganges und der Trennung der alten Kunstzwecke von der neuen kommen, haben wir noch zuvor einige Worte über die Mahlerey bey den Etruriern und deren Schülern, den Römern, zu sagen, wenn auch bey beiden, von einer selbstständigen Ausbildung dieser Kunst nicht die Rede seyn kann.

Die Etrurier.

Die Etrurier waren unter den Völkerstämmen Italiens von den ältesten Zeiten her in Besitz einer eigenthümlichen Kunstbildung, die, mochte sie auch ursprünglich mit der der Griechen aus einer Quelle herfließen, unter ihnen doch früh einen eigenthümlichen Charakter annahm. Es gab einen Etruskischen Styl, in dem wir, was die Sculptur und die Architektur betrifft, drey Epochen der Kunstbildung ziemlich deutlich zu unterscheiden im Stande sind. Minder deutlich wird uns derselbe jedoch in dem was die Mahlerey angeht. Wir sind in Absicht dieser auf Vermuthungen beschränkt, die sich auf die Zeichnung in ihren Sculpturwerken, einige Aeußerungen der Alten, und die Vasenbilder gründen, welche wir noch besitzen. Die älteste Schule der Etrurier kam in den Grundsätzen der Zeichnung mit der ältesten Schule der Griechen vollkommen überein. Gewöhnlich sind ihre Figuren jedoch weniger schmächtig und die Profile minder steif, als bey den Griechen (Basrelief des Bacchus in der Villa Albani, die zwölf Götter, Altar

in Perugia) das Haar lag glatt an und die Züge sind individueller. In der zweiten Periode der etrurischen Kunstbildung findet sich mehr anatomische Beobachtung, die nicht selten übertrieben erscheint; Mangel an Charakter, Sorgfalt in den Gewändern (Assi von Volterra, Urne des Scipio). In der dritten Periode, welche um 608 v. C. anfängt, ist Nachahmung der Griechen mit Beobachtung des nationalen Costüms, der Grundton des etrurischen Kunststrebens. Die Verhältnisse sind besser, es erscheint mehr Leben in den Köpfen, ohne daß jedoch der zarte Ausdruck oder die vollendete Form der Griechen erreicht würde (Sarkophag des Philoctet, Penthesilea u. a.). Diese von den Sculpturwerken und den Vasenbildern der Etrurier entlehnten Grundideen umfassen ziemlich alles, was wir von der Zeichenkunst der Etrurier wissen. Colorirte Gemählde, erweislich etruskischen Ursprungs, sind nicht bis auf uns gekommen, und die Vasengemählde sind ohne Ausnahme Monochromaten, einfarbig ausgefüllte Umrisse.

Die Römer.

Die Römer entlehnten die wenigen Kunstideen, welche ihnen in der frühren Zeit beiwohnten, von den Etruriern. Vor Fabius Pictor (um 450 v. E. d. St. gleichzeitig mit Apelles) finden wir keinen Zug in der Geschichte Roms, der auf die Bekanntschaft der Römer mit der Mahlerey hinwiese. Weder vor noch nach ihm stand diese Kunst je in einiger Achtung bey den Römern, und Fabius Pictor selbst, mit seinen Frescogemählden in dem Tempel der Salus steht ohne

zweites Beispiel in der römischen Kunstgeschichte da. Was die Alten uns von seinen Arbeiten erzählen, genügt nur, um daraus auf ihre Unbedeutenheit zu schließen. Hundert Jahr nach ihm, um 550. d. St., erwarb Pacuvius, als Dilettant, Ruhm in derselben Kunst. Antistius Labeo, der Proconsul, Arellius und Q. Pedius, sein Enkel, waren um die Zeit des ersten Triumvirats als Mahler ausgezeichnet. Wie viel alle diese jedoch geleistet, und welche Stelle in der Kunstscale ihnen zukommt, ist uns unbekannt. Zwar stellte schon M. Val. Maximus um 490 d. St. ein Gemählde seines Sieges über die Carthager, 562. C. Scipio ein Aehnliches von seinen Schlachten, 605. C. Host. Mancinus die Belagerung von Carthago auf, und 653. mahlte Claudius Pulcher täuschende scenische Vorstellungen; allein alles vereint sich anzudeuten, daß diese Bilder, wie unvollkommen sie auch seyn mochten, dennoch nicht Erzeugnisse römischer Künstler waren, sondern von Griechen (Damophilos und Jorgasus) ausgeführt wurden. Zu Augusts Zeit war Ludius als Frescomahler berühmt; Fabullus mahlte in Nero's goldenem Hause, Nero selbst übte diese Kunst *). Allein den Geschmack dieser Zeit lernen wir aus den 120 Fuß hohen Porträt dieses Kaisers hinreichend lernen. Grotesken und Scenen des gemeinen Lebens, Gladiatorenkämpfe (Rhyparographen) und dergleichen waren die Gegenstände, in denen diese Mahler Ruhm suchten. Unter

*) Der Gebrauch der Leinwand, den man urthümlich dieser Zeit zuerst zugeschrieben hat, war schon den Griechen bekannt. —

Vespasian kamen Pinus und Accius Priscus, wie man sagt, der Manier der Alten (Griechen) ziemlich nahe. Dennoch erklärt Plinius, daß die Kunst zu dieser Zeit bereits im Sterben lag. Die Wandgemählde in den Bädern des Titus zeigen uns jedoch, daß es noch um diese Zeit gute Copisten der Griechen gab. Später versank auch dieser Zwang der Kunst, die Die Grotesk und Decorationsmahlerey, in Ungeschmack und Rohheit. Die schönsten Erzeugnisse des griechischen Pinsels (der Jalysus des Protogenes, Apelles Alexander, seine Venus, Parrhasius Archigallus, Nikias, Philochares Meisterwerke) wurden nach Rom gebracht, dort durch Schmeichler verstümmelt und gingen zu Grunde. Man setzte den Heroen der Griechen Kaiserköpfe auf, gab der Venus und Minerva die Züge von Kaiserinnen und ließ die Kunst so tief sinken, daß man ein verlöschendes Bild des Apelles nicht einmal mehr zu retouchiren vermochte. Unter Claudius wird Dorotheus als Mahler einer Venus Anadyomene genannt; mit ihm schließt die Nahmenliste der römischen Mahler des Alterthums, und nur in der Zusammensetzung glänzender Mosaike (Tetrici zu Rom) ward nach ihm noch etwas geleistet. —

Charakter der Mahlerey bey den Römern.

Bey dem Mangel an erweislich römischen Erzeugnissen der Mahlerey müssen wir unser Urtheil über den Charakter dieser Kunst auf den Aussprüchen der Alten selbst gründen. Diese aber zeigen uns unverkennbar, wie die Mahlerey bey den Römern nie aus dem Zustande der Kindheit

und sclavischen Nachahmung der Griechen hervorging, in der wir sie bis jetzt gesehen haben. Zur Zeit der römischen Kunstblüthe unter den ersten Künsten war das Colorit der römischen Mahler glänzend und lebhaft, mehr wie bey den Griechen (Cic.). Dieser Glanz der Farbengebung (Purpur Vermiglio, Chrysocollum, Arminium) sollte die mangelhafte Zeichnung, die fehlenden Proportionen und den mangelnden Ausdruck verbergen (Vitruv). Die Zeichnung namentlich entbehrte aller Schönheit, aller Anmuth; die Verschwendung der Farben zur Hervorbringung eines bestechenden Effekts, und die mühsame Schattirung standen im geraden Widerspruch mit der Keuschheit und Einfachheit der Griechen im Coloriren. Die Leidenschaften aber verstand kein römischer Mahler auszudrücken. (Dion. Hal.) Der Charakter der römischen Mahlerey zeigt sich am deutlichsten, wäre das Bild selbst auch von einem Griechen gemahlt, in der sogenannten Aldobrandinischen Hochzeit, einem Frescobilde, das in den Gärten des Mäcaenas gefunden wurde. Poussin empfahl an ihm die Sparsamkeit in Figuren und Beiwerken; die Composition ist nicht ohne Geschmack, die Zeichnung nicht übel; allein die Gestalten stehen kalt und ohne wahre Verbindung unter sich nebenander, und das Plastische herrscht in der Aufstellung störend vor.

Groß-Griechenland.

Etwas besser, als in Rom, scheint es in den griechischen Colonien Unteritaliens mit der Mahlerey gestanden zu haben. Zeuxis selbst war von hier (Heraclea) gebürtig, und Mar-

cellus schmückte seinen Triumphzug mit köstlichen Bildern aus Sicilien. Die enge Verbindung zwischen Großgriechenland und Hellas nach den Perserkriegen, der Reichthum und die hohe Bildung dieser Colonien berechtigt uns wohl zu der Annahme, daß um die Zeit der Apelles und Protogenes auch hier die Mahlerey blüthe, wenn sie auch einer selbstständigen Entwickelung entbehren mochte. Was sich in Campanien, zu Herculanum, Pompeji, Stabiae und Nocera von Frescogemählden in großer Anzahl *) erhalten hat, giebt uns jedoch nur bedingungsweise einen Maaßstab zur Beurtheilung der griechischen Mahlerey. Alle diese, durch Lebhaftigkeit des Colorits, und gute, zuweilen selbst academische Zeichnung, überraschenden Compositionen stammen zuversichtlich aus der Zeit der römischen Herrschaft her, und waren im besten Fall nicht mehr, als nicht ganz unglückliche Copien bekannter griechischer Meisterwerke.

Im Charakter derselben zeigten sich die Eigenthümlichkeiten der griechischen Schule. In den Situationsbildern, Steifheit und Kälte der Composition (Orest bey Iphigenia, Erziehung des Telephus, Theseus), in den Landschaften mangelhafte Kenntniß der Perspective und noch mangelhaftere Auffassung des Helldunkels: ein Reichthum an graziöser Erfindung in der Groteskmahlerey (die Horen, Tänzerinnen, Centauern und Nymphen; Heuschrecken, Papageyen als Wagenlenker und dergl.) und eine bestechende Farbengebung und Naturtreue in der Thiermahlerey,

*) Die Gallerie zu Portici zählt jetzt über 1600 Nummern.

besonders in schillernden Vögeln und Schmetterlingen. Die Versuche zur Charakterisirung und zur Zeichnung des Seelenzustandes (die verlassene Dido, Iphigenia u. a.) sind meistens verunglückt und streifen an Carricatur; in Absicht des eigentlich poetischen Elements der Mahlerey aber wiederholt sich hier, was wir oben von der griechischen Schule, der diese Bilder offenbar, wenn gleich in einer verdorbenen Zeit, angehören, im Allgemeinen sagten. Im Alterthum bildete sich die Kunst ihrem Hauptzweck für die Plastik (Sculptur) und nur nebenher für die Mahlerey aus; der eigentliche Preis in dieser Kunst blieb der neuen Zeit, und in ihr der christlichen Welt vorbehalten.

II. Abtheilung.

Periode des Uebergangs, oder das Mittelalter von Constantin d. G. bis auf Cimabue und Giotto.

Geschichtliche Entwickelung.

Als Constantin die Lehre der Christen zur Staatsreligion erhob und den Sitz des Reichs nach Byzanz verlegte, empfanden die schönen Künste und unter ihnen auch die Mahlerey, den Einfluß, welche religiöse und politische Revolutionen, die mit ihrer Thätigkeit in unvermeidlicher Wechselwirkung stehen, beständig auf sie ausüben. Daß dieser Einfluß zunächst nicht wohlthätig, sondern vielmehr verderblich seyn mußte, war jedoch eben so sehr die Schuld der großen Veränderung in den Ansichten der Zeit, als der Stürme, welche die Barbaren unablässig in dem Römischen Reiche erregten, der Zwistigkeiten, welche die neue Kirche früh trennten und zerrissen, und welche endlich bis zu den Ausschweifungen der Bilderstürmer (Ikonoklasten) führten; kurz, des allgemeinen Elends einer Zeit, die für die edlen und schönen Künste gar keinen Sinn mehr behielt, und aus der sich die Kunst nur als Handwerk in rohen, schwachen Spuren zu retten vermochte.

Während des ganzen vierten Jahrhunderts erzählt die Geschichte uns nur von den Zerstörungen, welche die Wuth der nordischen Barbaren oder der Eifer der ersten Christen gegen die Bilder und Statuen, an den Werken der schönen Künste, ausübten. Nur hie und da findet sich eine Spur von dem schwachen Fortleben der Kunst, als solcher. Constantin, Julian, Theodosius, und Arkadius bauten und ließen Statuen von Bronz und Marmor errichten, und erhoben besonders die musivische Kunst. Von der eigentlichen Zeichenkunst vernehmen wir jedoch nur so viel, daß noch immer junge Mahler nach Elis reisten, um die Statue des Jupiters zu zeichnen.

Im fünften Jahrhundert erreichte mit dem Elend des Reichs die Zerstörungswuth ihren höchsten Grad; Theodorich, der König der Gothen, rettete in Italien die schwachen Trümmer der alten Kunst, welche sich bis auf seine Zeit, zu Anfang des sechsten Jahrh. erhalten hatten. Symmachus sein Geschichtsschreiber und Baumeister, gedenkt eine neue Art von Mosaik, die zu seiner Zeit in Gebrauch kam, und nennt uns einen Mahler, Lucillus, der sein Haus mit Gemählden versah.

In Griechenland erhob Justinian die Künste zu neuem Ansehen. Was sich aus der Zeit seiner Vorgänger bis auf ihn an Mahlereyen erhalten hat (in den Bädern des Constantin, der Virgil und der Terenz mit Bildern im Vatikan, die Roma im Pallast Barbarini u. a.) zeigt uns zwar den tiefen Verfall der Kunst, die nunmehr zum bloßen Handwerk hinabgesunken war; indeß genügt es uns doch, den Faden der Kunst-

geschichte aus dem Alterthum in die neue Zeit hinüber, fortzuziehen und den Irrthum derer darzuthun, die von einem gänzlichen Vergessen und Verlorengehen der Kunsttraditionen in dieser Zeit reden. Unter Justinian, der seine neue Sophienkirche mit Mosaiken zierte, selbst und seinen Nachfolgern aber erschienen sogar wieder bessere Zeiten für die schönen Künste. Im fünften Jahrh. schon hatte der Bischof von Nola (431) den Porticus seiner Basilika mit Gemählden geschmückt und aus Basilius, Joh. Diaconus, Paulinus und andrer Schriften sehen wir, daß die enkaustische Mahlerey an Wänden und auf Holz noch vielfach im Gebrauch war. In der Kirche des h. Cassianus zu Imola war sein Märtyrerthum gemahlt, wie das des h. Hippolyt in dessen Kirche zu Rom (Prudentius). Gregor von Nyssa gedenkt im vierten Jahrh. eines Opfers Abrahams, das ihn stets zu Thränen rührte, und Asterius giebt Nachricht von Gemählden auf Leinwand (h. Euphemia). Später ließ Sixtus III. die Basilike des h. Paulus mit Mosaiken und den Bildnissen der 42 ersten Bischöfe von Rom zieren (441) *). Die Kirche der h. Agatha, die Taufkapelle von St. Johann und Maria Maggiore erhielten denselben Schmuck, und St. Augustin erschien mit einem Bilde des Heilands vor König Edelbert in England. Theodolinde schmückte ihren Pallast in Monza, Luitprand die Kirche des h. Anastatius zu Olona mit Mosaiken und Bildern. Der Bi-

*) Diese hat das Feuer im J. 1820. zerstört.

schof von Neapel Johannes ließ im sechsten Jahrh. ein Bild von der Verklärung Christi für seine Basilika in Mosaik setzen, und Kurentius verzierte einen Speisesaal mit Gemählden. Unter den Päpsten des siebenten Jahrh. ward die Peterskirche mit Gemählden und Mosaiken geziert, im achten Jahrh. die Klosterkirche zu Subiaco, und die zu Monte Casino, und die Kirche zu Capua erhielt ein Bild des Herzog Arigisus von Benevent.

Gegen das Ende des sechsten Jahrh. waren im Orient zahlreiche Bilder des Heilands und der Jungfrau Maria zum Vorschein gekommen, die der Volksglaube Engeln oder seeligen Geistern zuschrieb, die man daher Acheiro poieta (nicht von Menschenhänden gemacht) nannte. Ein solches Bild, 7 Palmen hoch und 3 P. breit auf Holz bewahrt man noch in der Sakristey des St. Peter zu Rom. Späterhin schrieb man diese Bilder dem Evangelisten St. Lucas selbst zu, (Madonna zu St. Maria Maggiore, Araceli, Maria del Popolo, Grotta Ferrata), während sie höchst wahrscheinlich einem frommen florentiner Mönch des eilften Jahrh. Luca Santo genannt (Gemählde del Impruneta zu Florenz und die Madonna zu Bologna mit der Inschrift Opus Lucae Cancellarii) ihren Ursprung verdanken.

Die Jungfrau mit dem Jesuskinde im Arm, war wenigstens gewiß eine Vorstellung, die erst bey den Nestorianern des fünften Jahrh. aufkam. Schon vor den Streitigkeiten der Bilderstürmer, wurde mehremal (427. unter Theodos II.) die Verehrung der Bilder untersagt, die man früher

zur Erhebung und Augenweide verstattet hatte, und die allmählig an sich selbst zu einem Gegenstand der Verehrung geworden war. Das Concilium von 600 (692), endlich verstattete jedoch den Gebrauch der Crucifixe, auf denen der Heiland mit einer königl. Krone bekleidet, und mit vier Nägeln erschien. Seit 723 (Bandanes Bilderverbot) begannen die eigentlichen Bilderstürmer, indem im Orient nicht nur alle Bilder, sondern auch die Mosaike und Statuen bis auf die letzte Spur mit ungezähmter Wuth vernichtet wurden, bis nach Michael III. die Verehrung der Bilder von neuem erlaubt ward.

Während dessen verbreitete sich der Bilderdienst im Abendlande, theils durch die aus dem Orient dahin flüchtenden Künstler, theils auch um des Widerspruches der Kirchen selbst willen, desto unbeschränkter. Die Päpste des achten und neunten Jahrhunderts, Stephan V. Paschalis I. Leo IV. Benedikt III. Nicolaus I. Adrian und Formosus schmückten die Kirchen Roms mit Bildern. Das Kloster Farfa, Monte Casino, die Kirche des h. Krispin in Ferara wurden im neunten Jahrh. (der berühmte Reiterzug Carl d. G.) mit Gemählden geziert. Selbst unter den Arabern Spaniens fanden die aus Griechenland geflüchteten Künstler günstige Aufnahme, so sehr ihr Dogma auch den zeichnenden Künsten feindlich entgegentrat und in Frankreich blühte unter den Merovingern, Childebert, Dagobert, Sculptur, Prägekunst und Mahlerey, in Miniaturen und Musivischer Arbeit (Kirche von St. Germain, Grabmahl der Fredegonde). Am Schluß des elften Jahrh. erwachte durch die Kreuz-

züge, in den durch Handel bereicherten Freystädten Italiens, besonders in Pisa und Venedig, der Sinn für die Künste, durch die aus dem Orient zurückgebrachten Reste antiker Kunst, zu neuem Leben. Schon 1082 war die Klosterkirche zu La Cava mit Gemählden und Mosaiken decorirt; das Kloster Casauria zierte Grimuald zu Anfang des zwölften Jahrh. mit Bildern, und Abt Johannes ließ in Subiaco eine Kirche mahlen. Papst Victor III. ließ Künstler für die Musivische Arbeit aus Rom kommen und Kallixtus 1121 den Vatikan mahlen, Clemens III. aber den Lateran. Um 1200 wird nur ein griechischer Mahler Theophanes (Teophilus) zu Venedig genannt, dessen Schüler Gelasius aus Ferrara war. Schon vor ihm hatte Abt Joachim 1180 den Heiland, und 1227 Johann und der Philippo andre Bilder gemahlt. Eben daselbst zierte Apollonius die Markuskirche mit Mosaiken und andre griechische Mahler schmückten mit ihm die Gondi-Capelle in Sta. Maria Novella in Florenz. Ein Guido, Ventura und Orson mahlten Kirchen in Bologna und andre in Pisa; Tullius aus Perugia soll 1219 das Bild des h. Franciskus von Assisi gemahlt, und Bonaventura Berlingheri 1235 auf dem Schlosse Montecuculi dasselbe gethan haben. Zu dieser Zeit endlich erhoben sich in Mittel-Italien, Guido von Siena, Andrea Tafi, Buffalmacco di giunta aus Pisa und Margheritone aus Arezzo als Mahler zu ausgezeichnetem Ruhm, bis endlich Cimabue aus Florenz der erwachenden neuen Kunst die

Bahn brach, und durch die ersten Andeutungen von Helldunkel, derselben einen Charakter gab, durch den sie sich von den bisherigen rohen Versuchen in der Mahlerey, wesentlich und durchaus unterschied.

Charakter und Styl dieser Uebergangsperiode

Aus der vorstehenden Skizze des Zustandes der Mahlerey von den Zeiten Constantins bis auf Cimabue ersehen wir nun zwar, daß es ein (besonders durch Vasari veranlaßter) Irrthum sey, wenn man annimmt, daß die Kunst der Mahlerei 9 Jahrhunderte hindurch völlig geschlummert und mit Cimabue und Giotto eben so plötzlich wieder erwacht sey, als sie unter Constantin verschwand. Nichts desto weniger und der zahlreichen Beispielen ihrer Ausübung zum Trotz, die wir im Vorigen angeführt haben, werden wir jedoch anerkennen müssen, daß auch die Mahlerey das Schicksal der Kunst überhaupt in diesem Zeitalter theilte und zum bloßen Handwerk hinabsank, indem wir den Griechen jedoch die Erhaltung derjenigen Traditionen zuschreiben müssen, an denen sich in der Mitte des dreizehnten Jahrh. ein neues Licht — wie in allen Künsten und Wissenschaften — so auch in der Mahlerey und Zeichenkunst entzündete.

Ehe wir von dieser neuen Periode der Geschichte der Mahlerey reden, haben wir indeß über den Styl und Charakter dieser Uebergangsperiode aus der alten in die neue Kunst noch Einiges nachzuholen.

Im Allgemeinen ward in diesem ganzen 900 Jahre umfassenden Zeitraum nur al fresco, auf frischen Kalk und in musivischer Arbeit gemahlt,

von Bildern auf Holz haben sich bis auf uns nur die erwähnten Acheiropoieta und Madonnenbilder die man dem heil. Lucas zuschreibt, erhalten. Der Charakter in diesen ist ein steifer, naturwidriger Umriß, eine höchst mangelhafte Zeichnung, steife Arme, verschränkte Beine, offene Hände, eine Gesichtsbildung, die einen typischen Charakter ohne alle individuelle Wahrheit, stierende, scharfgeschlitzte Augen, eine Ungestalt des Körpers und kaum die ersten Anfänge des Colorits zeigt. Dieser Charakter (s. Miniato in Florenz) findet sich in allen Erzeugnissen der Mahlerey und Skulptur dieser Zeit wieder und läßt auf die wesentliche Ausbildung dieses so höchst mangelhaften Styls in eine Schule (der der Griechen) zurückschließen, vor der er sich, in Form von unwandelbaren Gesetzen, die eine knechtische Nachahmung verlangten, überall hin verbreitete, wo die Kunst nur geübt ward. Freiheit der Zeichnung, ein freies Schaffen der Phantasie, Schönheit des Umrisses, Ausdruck und Bewegung waren diesen Künstlern unbekannte Forderungen der Kunst. Wollte man den letzten andeuten, so gab man den Heiligen und Engeln auf Streifen und Bänder geschriebene Worte in den Mund, oder schrieb die Bedeutung der Situation selbst darunter.

Waren nun gleich die Griechen unstreitig die Lehrer dieser Zeit in der bildenden Kunst, so ist doch nicht in Abrede zu stellen, daß es auch in Italien einheimische Künstler gab, welche die Kunst mit einer gewissen Art von Selbstständigkeit fortübten. Die Reihe der Päbste in St. Paul aus dem 5ten Jahrh., die Bilder in der Kirche St. Urban und andere in Santa Cecilia. Mah-

lereyen, die nichts Griechisches, weder in den Gesichtszügen, noch in der Bekleidung zeigen; die Gemählde in dem Gewölbe des Doms von Aquileja, die in Santa Maria zu Fiesole, wahrscheinlich im zehnten Jahrh. und die in S. Brizio zu Orvieto, die Miniaturen in der Handschrift der vier Evangelisten in der Medicea Laur., in der des Jul. Caesar in der Riccardischen Bibl., aus dem 10. und 11. Jahrh., die Psalter und die Homilien mit dem Bilde des h. Augustin aus dem 12ten Jahrh., vor allen aber der berühmte Christus in der Kirche Trinita zu Florenz, den man seit 1003 kennt;*) — beweisen in Verbindung mit den schon oben angeführten Beispielen durch ihre Abweichungen vom strengen griechischen Styl dies zur Gnüge.

Auf diesen Grundlagen aber erhob sich um die Mitte des 13ten Jahrh. diejenige Reihe von Künstlern, welche wir gewöhnlich mit dem Namen der Alt-Florentinischen und Alt-Sienesischen Schule bezeichnen.

*) In diesem Bilde bemerkt man bereits Spuren von der Anwendung des Oehles zur Auflösung der Farben.

III. Abtheilung.

Moderne Mahlerei.

Italien.

4. Florentische und Sieneser (toskanische) Schule.

Einleitung.

Obgleich wir im Vorhergehenden gesehen haben, daß es durch die ganze Zeit der Uebergangsperiode aus der alten in die neue Mahlerey in Italien Mahler gab, die theils nach griechischen Muster theils auch selbständig und ohne diese arbeiteten, so läßt es sich doch vollkommen rechtfertigen, wenn man den Anfangspunkt einer Geschichte der neuen Mahlerey an Cimabues und seiner Zeitgenossen Auftreten in Toskana anknüpft und ihn als den Stifter der ältesten unter den neuen Mahlerschulen, der florentinischen oder toskanischen, ansieht. Von seiner Zeit bis Raphael zeigt sich nun in ganz Italien ein fortschreitendes Streben nach höherer Vollendung, die mit Raphael selbst den höchsten Gipfel erreicht. Auf diese erste Periode folgt bis zu den Caracci ein Zeitraum, in dem der Styl der großen Meister der vorigen Periode in den Händen einzelner Nachahmer zur Manier ward, und in Gefahr stand von neuem

unterzugehen, bis die Caracci selbst die Mahlerey wieder zu strengem Studium und zur Zeichnung als ihrer Hauptbasis, zurückführten. Von ihnen bis zu Mengs theilt sich ein dritter Zeitraum unbestimmenten und schwankenden Strebens in einzelnen Schulen ziemlich sichtbar ab, während die neueste Zeit wiederum mit einem abgesonderten Charakter freieren Wirkens und eklektischer Behandlung sich als eine vierte Periode darstellt. An diese vier großen Epochen läßt sich die Geschichte der Mahlerey füglich durch ganz Europa anknüpfen; wir sehen sie jedoch, unserem Plane gemäß nur als Vereinigungspunkte des gesammten Kunststrebens für alle Völker an, und folgen der Geschichte der Mahlerey, der bequemeren Uebersicht wegen, in ihrer Ausbildung in den einzelnen Ländern und nach ihren vorzüglichsten Schulen.

Nicolo Pisano hatte zu Anfang des 13. Jahrh. nach griechischen Vorbildern die Sculptur und die Architektur zuerst wieder zu einiger Reinheit des Geschmacks erhoben; Jacopo (Mino) da Turrita folgte diesem Vorbilde für die Musivische Kunst, welche sich in Rom erhalten hatte. Die Mahlerey hatte während des 12. Jahrh. in Pisa Miniaturen und Arabesken (im Exultat) geliefert, welche das Fortleben eines rohen Kunstgeschmack verrathen. Um 1210 erhob sich Giunta Pisano, (Giuntino) ein Schüler der Griechen, zu besondern Ruhm. Sein Christus am Kreuz in s. Angeli bey Assisi, verräth in seinen nackten Parthien ein gewisses Ringen nach Wahrheit, und in den Köpfen ein Streben nach Ausdruck, das den Griechen fremd war, und einen neuen Charakter der Kunst bezeichnet. Der Fal-

tenwurf, das zwar harte und dunkle, aber doch mit einiger Kenntniß des Helldunkels behandelte Colorit künden gleichfalls eine neue Schule an, die schon in ihren ersten Empfängen der bloß handwerksmäßigen Behandlung der Griechen überlegen war, wie man in den Resten der Fresco's in S. Francesco sieht, wo Giunta mit Griechischen Künstlern zugleich arbeitete. Um dieselbe Zeit mahlten in Siena Guido oder Guidone und Mino da Siena mit denselben Abweichungen von dem Geschmack der Griechen, in S. Domenico (Madonna) 1221; in Lucca trat Buonaventura Berlinghieri (sein Francesco in Guiglia) auf und hatte an Deodat Orlandi (Christus in S. Cerbone) einen kunstsinnigen Schüler (1288). In Arezzo mahlte Margheritone, ein Schüler der Griechen, auf Leinwand, die er mit Gips überzog (Christus in Sta. Croce zu Florenz). Zu eben der Zeit 1236 arbeitete in Florenz Bartolomeo, von dem sich jedoch nichts als eine Madonna in der Kirche de' Servi erhalten zu haben scheint. Andrea Fasi, ausgezeichnet als Musivischer Künstler, geb. 1213 Duccio Boninsegna, der in Maria Novella ein Altarblatt mahlte, Buffarmacco, der im Campo santo zu Pisa mitarbeitete (Johannes der Täufer) waren Zeitgenossen, oder Vorläufer Cimabues. In allen diesen Bildern war die Zeichnung der schwächste Theil, und von den harten, schneidenden Umrissen der Griechen noch wenig verschieden, während das Colorit und die Farbenstellung jedoch einen Fortschritt gegen jene alte Schule sichtbar verkündeten.

Cimabue.

I. Epoche.

Auf diesen Grundlagen entstand mit Giovanni Cimabue, geb. 1240, als Architekt und Mahler ausgezeichnet, und wie man glaubt, Schüler des Giunta, oder der Griechen, die in S. Maria Novella mahlten, eine neue Schule, deren Grundcharakter zuerst ein bestimmtes Streben nach Wahrheit und Natur ward, das dem Griechen, in überlieferten Formen befangen, fremd war. Cimabue studierte die Natur, gab der Zeichnung mehr Bewegung, faltete die Gewänder, verwarf die geraden Linien der griechischen Manier, theilte den Köpfen Leben und Ausdruck mit, und stellte seine Figuren nach gewissen Regeln kunstgemäß auf. Was ihm fehlt, ist die Schönheit der Form; der Charakter dagegen, der generelle der Engel sowohl, als der individuelle, besonders der rauhen und alten Köpfe, gelingt ihm wohl. Seine Verhältnisse sind erhaben groß und edel; (die Madonna der Dominicaner in Florenz die in S. Trinita, mit den großartigen Prophetenköpfen und in der Capelle Rucellai in Maria Nov.) Am größten aber erscheint er in den geschichtlichen Fresco's in der obern Kirche zu Assisi. Sein Colorit ist voll Kraft, die Verhältnisse sind gut beobachtet seine Köpfe sind dagegen ohne Abwechselung und in der Aufstellung verräth sich noch die steife Symmetrie der Griechen; Stärke des Ausdrucks ist sein Charakter.

Ihm gegenüber, durch sanften Ausdruck und Gefühl fast wie Raphael von Michael-Angelo getrennt, steht

Giotto di Bodone geb. 1265.

früher ein Hirtenknabe, den Cimabue erzog, als er des Knaben Talent zufällig an einem auf Stein gezeichneten Lamm erkannte. Die Kunst dankte ihm viel; Grazie und Ausdruck, die richtige Zeichnung der Verkürzungen, und der Perspective, welche sein Schüler Uccello vervollkommte, ein weicheres, durchsichtiges Colorit, sind Giottos und seiner Schule Hauptverdienste. Sein Ruhm erfüllte ganz Italien: er ward nach Rom berufen, wo er mit Oderigi da Gubbio gemeinschaftlich mahlte, und ging darauf (wahrscheinlich) nach Avignon, wo man Frescobilder von ihm zeigt. Zu seinen berühmtesten Werken gehören die Novicella in Rom, die Freskobilder in Assisi (Grablegung der Jungfrau) sein Gemählde zu Pisa und Padua. Er starb 1336. Mit Giotto zugleich blühten in Siena Ugolino da Siena (seine Friese Orsan Michele) und Gaddo Gaddi, der auch in Rom mahlte. Ihr Styl war der Cimabues; im Ausdruck ging ihr Streben noch entschiedener auf Stärke und Kraft hin. Giotto hinterließ neben einer großen Anzahl von Werken, eine Menge durch ihn gebildeter Schüler, welche seinen Styl schnell über ganz Italien verbreiteten. Wir nennen hier nur Taddeo Gaddi, der in dem Dominikanerkapitel v. Sta. Maria Nov. arbeitete, und vor seinem Lehrer noch mehr Großheit und eine größere Harmonie der Farben voraus hat, und dessen Sohn Angelo Gaddi, mit seinem Schüler Antonino Veneziano, der im Campo Santo die Geschichte S. Renieris mahlte, wiederum eine zahlreiche Schule bildete, in der die

Frescomahlerey nach alter Art (a buon Fresco) sich besonders erhielt. *) Puccio Capanna zu Assisi, Ottaviano, Pace di Faenza und Stefano aus Florenz waren andre Schüler Giottos. Maso (Giottino) traf die Manier seines Meisters am glücklichsten (Madonna in S. Remigio und Frescos zu Assisi). Mit dieser zugleich blühten in Siena, Ugolino ein Schüler Duccios (Dom zu Orvieto) und Simon Memmi, der Laura und Petrarca in Maria Novella mahlte und dem Styl Giottos noch mehr Zartheit und Reichthum der Erfindung hinzufügte (Capelle degli Spagnoli in Sta. Maria Nov. und in Campo Santo). Auch als Minaturmahler (Handschrift des Virgil in der Ambrosianischen Bibl.) leistete er viel.

Auffallend ist bey ihm die Vermischung der Proportionen, nach Anleitung antiker Basleriefs; seine Nebenpersonen messen oft nur ein Drittel von der Höhe der Hauptfiguren. Lipo (Filippo) Memmi, sein Schüler, ahmte seinen Styl wohl nach (S. Arsano in Castelvecchio zu Siena). Mit ihm zugleich standen die beiden Orcagna, Bernardo und Andrea in hohem Ansehn. Der letzte, auch als Bildhauer und Architekt berühmt, mahlte das jüngste Gericht im Campo santo und in Sta. Maria Nov. und Sta. Croce mit seinem Bruder zugleich. Auch Jacopo del Casenterio (da Patrovechio) und dessen feuriger Schüler Spinelli gingen aus Giottos Schule hervor. Lorenzo di

---

*) Gewöhnlich mahlte man um diese Zeit schon trocken und mit Leimfarben. al fresco.

Vicci, obgleich durch Adel und Großheit einer andern Schule angehörend, wird ebenfalls als Schüler Giotto's genannt. Paolo Uccello aber, der die Perspective und die Verkürzungen (der Noah in Sta Mar. Nov.) ausbildete und zuerst Bäume und Landschaft perspectivisch ordnete, auch die Svolazzi *) erfand, und Andrea Varocchio, Meister des Leonardo da Vinci und als Bildhauer groß; ferner Fra Giovanni da Fiesole (l'Angelico genannt) der durch edle Einfalt und einen rührenden Ausdruck der Frömmigkeit in den Köpfen, durch Zartheit und süßen Zauber der weiblichen Gestalten, bey musterhafter Ausführung in den Details, groß ist; sodann seine Schüler Benozzo Gozzoli (seine Vergognosa im Campo Santo zu Pisa) entfernen sich durch größere Freiheit und einen neuen Weg der Erfindung schon von Giottos Schule. Massolino da Panicale, trefflich für das Studium des Helldunkels, ist in seinen Figuren und Gewändern dagegen plump und geschmacklos (al Carmine zu Florenz).

Endlich erschien mit dem Anfang des 15ten Jahrhunderts, zu einer Zeit als Brunelleschi in der Architektur, Ghiberti und Donatello in der Skulptur das Studium der Alten wieder zu Ansehn erhoben, unter den Mahlern

Tomaso Guidi (Masaccio genannt)

der 1402 zu Val d'Arno geb. mit hohem Geist begabt, seinen Figuren Leben und Seele einzuhauchen verstand.

*) Vom Wind bewegte Tücher.

Hierdurch ward er Gründer einer neuen Schule

welche unmittelbar den Styl der großen Meister, Leonardo da Vinci und Buonarotti, vorbereitete. Er vermied zuerst die Härte der Zeichnung und die unschönen Formen, welche der Schule Giottos noch sichtbar ankleben, gab den Figuren, die er zuerst wahrhaft zu Gruppen zu ordnen lehrte, Bewegung, sprechenden Ausdruck, Anmuth der Motive und Bewegungen, Leben und Charakter. Masaccio starb 1443 nicht ohne Verdacht der Vergiftung. Schon seine ersten Werke (Ma. Anna in S. Ambrogio, Capella Sta Caterina in S. Clemente zu Rom) verkündeten einen neuen Geist; das Nackte ist mit hoher Sorgfalt (die zitternde Gestalt in Battusimo di S. Pietro) die Gewänder mit edler Einfalt ausgeführt; sein Colorit ist wahr, zart, mannigfach, das Relief trefflich (schönes Bild des Jünglings in Pitti). Bey seinen Zeitgenossen Fra Angelico da Fisole (in dem Bilde von Paradies zu Maria Madd. de Pazzi, und in der Geburt Joh. des Täufers in der Gallerie zu Florenz) und Benozzo Gozzoli, dessen Charakter Seltsamheit der Ideen und mahlerische Anordnung der Beiwerke sind (Fresko im Pallast Riccardi und in Campo Santo) zeigte sich der Einfluß Masaccios. Tiefes Studium in Zeichnung und Farbengebung ward der Charakter seiner Schule, in der sich Filippo Lippi besonders durch Weichheit der Umrisse, große Manier, selbst in kleinen Bildern (zu Florenz und Spoleto, wo er 1469 starb) auszeichnete. Er war der Vor=

läufer Michel Agnolos in der Erhöhung der Proportionen und der Schärfe des Contures. Sein Sohn Filippino verbreitete diesen Styl in Rom, und bahnte den Weg zu der gelehrten Zeichnung.

Andrea Castagno, der erste der die Oehlmahlerey durch Joh. v. Eyk um 1410 entdeckt oder erneuert, und von Antonello da Messina in Italien bekannt gemacht, in der Toscanischen Schule anwendete, war ein andrer Schüler Masaccios. Seine Arbeiten (im Kloster degli Angeli zu Florenz) ahmen den großen Styl und das kräftige Colorit seines Lehrers nach; auch die Gewänder sind gut behandelt. Die Anwendung der Oehlfarben, wie Castagno sie lehrte, auf Holz mit Gips überzogen, und mit in Nuß- oder Leinöhl abgeriebene Farben, leicht und mit geringer Vertreibung, erhielt sich bis zu Tizians Zeit, wo man allgemein anfing, dick und auf Leinwand zu mahlen.

Ein sclavischer Nachahmer Masaccios und der Natur in Beiwerken war Alessio Baldorinetti; trockner im Umriß war Antonio Pallajolo, seine Wahrheit (S. Sebastian in der Kapelle Pucci, zu Florenz) und seine gelehrte Ausführung sind überraschend. Cosimo Roselli, Schüler Baldorinettis, bestach durch Pracht und Glanz der Farben; und war der Lehrer Fra Bartolomeos und Pietro da Cosimos, trefflich im Colorit und Meister Andrea del Sartos. Alessſ. Botticelli war ein Schüler Filippo Lippis, er stand den Mahlereien in der Kapelle Sistina vor. Hier und in Sta Barbara in Florenz sind seine größten Werke, durch Anmuth und Studium der Motive

bedeutend. Luca Signorelli geb. 1439, war Meister im Nackten (Dom zu Orvieto, Abendmahl zu Cortona). Domenico Bigordi Ghirlandajo) geb. 1451, war durch Adel und fleißigen Umriß, Prospective und Reichthum der Erfindung ausgezeichnet. Er legte die goldnen Grunde (seit Roselli im Gebrauch) zuerst ab und wetteiferte mit P. Perugino in Anmuth der Köpfe (Kapelle de Sasseti in Trinita zu Florenz, Geburt Christi ebenda). Zwey Brüder David und Benedetto Ghiriandajo waren seine Schüler.

Charakter dieser Schule.

Genauigkeit in Zeichnung, Beobachtung des Schicklichen im Costüm, starker Ausdruck (häufig Portraits) mangelhafte Gruppirung, Zerstreuung der Licht und Schatten Massen, ein mattes Colorit und Kargheit in den Gewändern bilden den Charakter der Schule Masaccios, oder der zweiten Epoche der toskanischen Schule. Jetzt erschien in Florenz ein denkender Künstler von hohem Geist, Leonardo da Vinci, der eine Zeitlang durch seine Schule die Florentinische Mahlerey von jeder andern trennte, bis 50 J. nach ihm Michel Angelo, alles zur Nachahmung seiner Manier hinriß.

Leonardo da Vinci.

Leonardo da Vinci, ward 1444 zu Vinci geboren und früh Schüler And. Varrachios, den er jedoch bald übertraf. Mahlerey, Skulptur, Geometrie, Anatomie, Architektur, Mechanik, Poesie und Musik waren dem schönen, starken Jüngling vertraute Künste. Später ging er nach Mailand, gründete dort eine Zeichenschule und machte

in Sta Maria delle Grazie sein größtes Bild, das Abendmahl (in zahllosen Copien verbreitete) *) und durch unglückliche Schicksale fast gänzlich zerstört); 1499 kehrte Leonardo nach Florenz zurück, und zeichnete mit Mich. Ang. wetteifernd den berühmten Carton (Reiterüberfall). 1515 ging er nach Frankreich, wo er 1519 starb. Man unterscheidet in seinen Werken zwey Stylarten; die erste mit starken Lichteffecten (sein Bild in der Gallerie zu Florenz). Die zweite durch schöne Behandlung der Mitteltinten ausgezeichnet (Madonna im Pallast Albano). Indeß bildete er sich doch sein ganzes Leben hindurch fort, ohne in einer festgesetzten Manier auszuruhen. (Leda in Wien, Lisa del Giocondo, Jesus im Tempel in Pamf. Doria, Johannes und Franc. Sforza zu Dresd.) Sein Trattato della Pittura ist noch jetzt ein classisches Werk über die Theorie der Mahlerey. Handzeichungen und Köpfe von ihm sind in mehreren Sammlungen und Ausgaben vorhanden.

Seine Schüler.

Unter Leonardos Schülern sind Cesare da Sesto, Bernard. Luvino, beide zugleich Nacheiferer Raphaels, Fr. Melzo, And. Salaino Lieblinge ihres Meisters, Ant. Boltrassio, Lor. Lotto und Bart. della Porta (Fra Baccio, Bartolomeo di S. Marco) die ausgezeichnetsten. Dieser letzte, 1469 geb. und ursprünglich Schüler Bosellis, machte aus Leonardos Werken sein Hauptstudium. Sein religiöser

*) Die Originalzeichnung ist mit vielen Studien Leonardos zu Paris.

Sinn führte ihn später in das Kloster S. Marco zu Florenz, bis die Bekanntschaft mit Raphael die Liebe zur Kunst wieder bei ihm erweckte. Er ward Meister in Verschmelzung der Farben. Sein Styl, gewöhnlich mehr dem Lieblichen geneigt, ist groß im S. Marcus in Pitti. Er wird als Erfinder des Gliedermannes genannt, und pflegte seine Bilder erst grau in grau und nackt zu mahlen. Seine Zeichnung ist voller Grazie; sein Colorit dem der Venetianer verwandt, duftig, hervortretend, lebendig (Gallerie zu Florenz.) Seine Schüler waren Bened. Ciamfanini, Paolo di Pistoja, Ridolfo, Dom. Ghirlandajo. Mariotto Albertini war Theilnehmer an vielen seiner Arbeiten, und ahmte ihn sehr genau nach. Dieser gründete eine Schule, in der Giul. Bugiardini, Franciabigio und Inn. da Imola ausgezeichnet waren.

Andrea del Sarto.

Unter denen jedoch, die sich nach Leonardo bildeten erreichte keiner höheren Ruhm als Andrea Vannucchio (del Sarto genannt) der, früher Schüler Peiro da Cosimo's, sich durch das Studium der Cartons Leonardos und Michel Angelos ausbildete; beider Character findet sich in den Frescos des Serviten Klosters wieder. Seine Erfindung wird schwach, und sich wiederhohlend genannt; allein sein Colorit ist von hoher Lieblichkeit und Genauigkeit (der todte Christus in der Gallerie zu Florenz); 1518 ging er nach Frankreich, wo er sein Opfer Abrahams (jetzt zu Dresden) mahlte. Niemand wußte die Farben Raphaels zu copiren wie Andrea (Bild Leo X. das

selbst Giul. Romano für ächt hielt.) Die Madonna del Sacco in Sta. Annunciata zu Florenz, Tobias mit dem Engel, eine Carità und mehrere heilige Familien in Paris gehören zu seinen größten Bildern. Er starb 1530 an der Pest. Unter seinen Schülern waren Giac. da Pantormo, der einer dreifachen Manier folgte, zuerst mit kräftigem, dann mit mattem Colorit und endlich nach Kupfern Alb. Durers; Fr. Salviati, Andrea Squarzella und Giorg. Vasari, dem Verf. der Vite ꝛc., wenn gleich der letzte seine endliche Ausbildung Michel Angelo verdankte; Dom. Puligo, der seinen Figuren allzu schlanke Beine und Arme, und unbestimmte Umrisse gab, die ausgezeichnetsten.

Während dieser Periode blühten in Siena, ziemlich abgeschlossen für sich, nach Amb. Lorenzetti der schon vor 1360 die Academie S. Luca stiftete, Bernardo da Siena, And. di Vanni, Judeo di Bartolo (st. 1410) und sein Schüler Dom Bartoli (mehr Perspective und bessere Zeichnung) Matteo di Giovanni, der Masaccio nachahmte u. a. Nach dieser Zeit fiel das Kunststreben der Sienesischen Mahler völlig mit dem der Florentiner Schule zusammen, wenn gleich Siena immer noch fortfuhr, ausgezeichnete Mahler hervorzubringen. Unter diesen sind Giac. Pachiarotto, der der Peruginischen Schule folgte (Gemählde in St. Christoforo, schön von Composition). Giananton Pazzi, gen. il Sodoma) st. 1554. (Anbetung der Weisen in S. Agostino, Opfer Abrahams in Pisa, Farnesina) durch sein Helldunkel, Mannigfaltigkeit der Köpfe, leichte Behandlung und Staturtreue aus-

zeichnet; Dom. Beccafumi (Mecherino gen.) st. 1549 der in Mich Angelos Manier arbeitete, Balth Peruzzi, Zögling Pachiorottos, ausgezeichnet durch seine Perspective (Gesimms in der Farnesina das selbst Tizian für wirklich hielt), und von etwas unruhiger Composition (Geburt des Heilands und die Anbetung der Weisen mit 59 Köpfen zu Florenz.) Nach ihm verfiel durch politische Zwistigkeiten, die Kunst in Siena, die Künstler wanderten aus und zogen größtentheils nach Rom und Florenz.

Zu dieser Zeit waren die Veränderungen in der Verfassung von Florenz vorgegangen, welche die Gesammtmacht der Regierung in die Hände eines einzigen, Cosmo, des Mediceers, legte. Unter Lorenz dem Prächtigen blühten Donatello, Brunelleschi, Urcello, Fra Giov. da Fiesole, Massaccio u. a. Während der Verbannung der Medici zeichneten Leonardo und Mich. Angelo ihre Cartons, und als die Medici zum drittenmal zurückkehrten, erhob Mich. Angelo Buonarotti sich, die vielfach zerstörten Kunstschätze nach einem neuen Styl wiederherstellend.

Mich. Angelo Burnarotti
III. Epoche.

Dieser außerordentliche Mann der mit seiner Schule die III. Epoche, *) der Toscanischen Mahlerei bezeichnete, wurde 1474 zu Capresi gebohren, und ward früh ein Schü-

*) Denn Leonardo da Vinci hatte keine eigentliche Schule gebildet.

ler Dom. Grillandajos, sodann des Bildhauer Bartoldo (beide aus zwei Zweigen der Kunstschule Giottos herstammend), hierauf studierte er nach Massaccios Gemählden in der Kirche del Carmine, zeichnete sich, der Liebling Lorenzos und Aldavrandis, schon als Jüngling in Rom Florenz und Bologna durch seine Sculpturen aus, mahlte hierauf die heilige Familie für Angelo Doni (jetzt in der Tribune), lieferte sodann seine Carton aus dem Kriege mit Pisa für den Rathssaal von Florenz (sein größtes Werk frei von seiner nachherigen übertreibenden Manier) worin die Großartigkeit der Zeichnung mit der Tiefe und Gelehrsamkeit auf das Wunderbarste verschmolz, ging hierauf vom neuen nach Rom, wo er der Liebling Julius II., den Moses vollendete, verließ dann von störrischer und heftiger Gemüthsart dazu angetrieben, Rom und ging als florentinischer Gesandter nach Bologna; von hier, ausgesöhnt mit dem Pabst, kehrte er nach Rom zurück, wo er nun die Freskos in der Capelle Sistina begann und binnen 18 Monaten bis auf die letzte Retouche, die daran fehlt, vollendete. Hierauf sendete Leo X. ihn nach Florenz zurück, wo er den Bau der Lorenz-Bibliothek begann (1513), zehn Jahre später rief ihn Clemens VII. wieder nach Rom, wo er den Christus (in la Minerva) aufstellte. Der Republicaner Buonarotti mußte hierauf 1529 nach Venedig flüchten, worauf er wieder an der Bibliothek zu Florenz arbeitete. Unterdessen war Raphaels Ruhm zu seiner unerreichten Höhe empor gestiegen. Mich. Angelo, in dem Gefühl der Unmöglichkeit ihn im Colorit, im Ausdruck der edlen Zeichnung zu übertreffen, suchte

dieß in dem jüngsten Gericht durch Character und Großheit zu erreichen und verfiel in die übertreibende Manier, durch die er von nun an der Kunst unheilbare Wunden schlug. Kraft der Umrisse, Kühnheit der Bewegungen, das Schreckliche ward von nun an sein Streben. Tiefsinn störrige Gemüthsart, finstre Laune und Stolz vertieften ihn in das System, dessen Mängel er nicht mehr sah, das Studium des Anatomischen, aller Schönheit feind, ward seine Hauptbeschäftigung; dies, und das Spiel der Muskeln hat kein Künstler besser, als er ausgedrückt. Mit diesem Geiste vollendete er 1534 — 1541 das jüngste Gericht in der Sistina, eines der größten Werke des schaffenden Kunstsinnes. Könnten wir das Schreckende als das letzte Ziel eines Kunstwerks anerkennen, so wäre vielleicht nie etwas Größeres geleistet, als dies Bild darstellt. Seine großen Verdienste für Erfindung, Gruppirung und Richtigkeit der Zeichnung, machte dies Werk bald zu dem Vorbilde, nach dem Jeder zu studiren unternahm. Die Bewunderung des Trefflichen darin, riß zur sclavischen Nachahmung, zur Uebertreibung in Character und Zeichnung, zur Verzerrung, zum Barocken, Seltsamen und Ueberspannten hin, das neben Mich. Angelos Verdiensten den Character seiner Schule bildet. Alle Schönheit der Form alles Edle und Einnehmende wurde verworfeu, das Wunderliche und Auffallende allein galt des Erstrebens werth. — Der Raum gestattet uns nicht in die Beurtheilung der einzelnen unter den 9 Gruppen, aus denen dies wunderbare Bild besteht einzugehen. Treffliches paarte sich hier mit Verwerflichem und Mißverstandenem so sehr, daß

es mit gleichem Recht zum Gegenstand begeisterter Lobpreisungen und bitteren Tadels geworden ist. In seinem 75. Jahre vollendete M. Angelo die Kreuzigung Petri und den Fall Paulus. Seine letzten Jahre waren der Architectur gewidmet. Er starb, 90 J. alt, 1564. Seine Briefe, Gedichte und Schriften sind von Vielen gesammelt.

Gleich nach seinem Tode begann das Verderben, das sein Beispiel gründete. Das Studium der Natur ward über der excentrischen Originalität seines Styls vernachlässiget; die Wahrheit ward der Manier, die Schönheit der Umrisse übertriebenem Ausdruck aufgeopfert, die Farbengebung ward vernachlässigt und matt; man begnügte sich mit dem Schein von Spannung in Muskeln und Motiven; heftige Bewegungen (Sarmatische nannte sie Bettinelli), das Nackte und das Bedeutende im Ausdruck und Motiv wurden zu dem Hauptstreben junger Künstler, die von der Größe Mich. Angelos geblendet, durch oberflächliche Aneignung seiner Manier, schnell zu gleichem Ruhm emporsteigen zu können wähnten. Unter diesen war Barth. Aretino, Fr. Orivelli, Marcello Venusti, Corn. Imet, Leon. Tungi, die sclavischsten Nachahmer seiner Eigenthümlichkeit; doch der Einfluß seines Styls beschränkte sich nicht auf diese allein, sondern durchdrang schnell alle Schulen Italiens und des Auslandes, während die stille Vortrefflichkeit Raphaels, allerdings schwerer aufzufassen und wieder zu geben, einer verhältnißmäßig wenig zahlreichen Schule dauerndes Vorbild blieb. Umsonst suchten einige verständige Künstler, wie Pierin del Vaga, groß in Zeichnung und Colorit, einen Mittelweg

zu treffen, der allgemeine Strom entriß selbst der Schule Raphaels ihre Anhänger. Die beiden Zuccheri, Pirro Ligorio, Procaccini, Fontana, Passerotti verbreiteten das Gewaltsame im Styl Michel Angelos über ganz Italien. Daniel Ricciarelli aus Volterra, Fra Sebastian del Piombo aus Venedig, Marcello Venusti aus Mantua, Schüler Pierins del Vaga, der in St. Peter di Martiri, Alla Pace, in S. Joh. im Lateran nach Mich. Angelos Zeichnungen mahlte und seinen Character ohne Caricatur wiedergab, und andere eigneten sich, ohne seine Schüler zu seyn, seinen Styl an. Die Portugiesen Gasp. Diez und Campello (Capella zu Beum) trugen ihn nach Portugal; Alonzo Berugnete, Gasp. Bercera, Mignot, Dom. Beltran Fr. Perolas, Pal. Cispedes, Zambrano, Fed. Zuchero, Moro, Perez d'Alessio, Pellegrin Tibaldi nach Spanien; Rosso, Benv. Cellini, Nic. Bachelier, Pierre Biard, Freminet nach Frankreich; Martin de Vos, Fr. Floris, Schwarz, Stradanus, Spranger nach den Niederlanden und Deutschland.

Seine Schule.

So allgemein nun auch die Einwirkung Mich. Angelos ward, so müssen wir dieß in ihren Wirkungen auf seine unmittelbare Schule doch jetzt noch etwas näher betrachten. So bildete sich nämlich in Florenz, was man füglich die Schule der Manieristen nennen kann, eine Verirrung die endlich in weniger als hundert Jahren völlig zum Handwerksmässigen (die Praktican-

ten) herbeiführte. Rosso de' Rossi (Maitre Roux) 1496 geb. nicht ohne schöpferischen Geist, verfiel zuerst in wilde phantastische Manieren (Anbetung der Könige in S. Spirito, Verlobniß in S. Lorenzo, Gemählde in Pitti, Frescos in Fontainebleau, wo er 1541 starb.)

Daniel da Volterra.

Daniel Ricciarelli (gen. da Volterra) 1509 geb., Schüler Sodomas und Peruggis und endlich Pierino, ahmte in der Capella Orsini in Trinita de Monti Mich. Angelos Uebertreibungen einseitig nach. Seine Compositionen sind häufig verworren und ungleich. Später bekleidete er die nackten Figuren im jüngsten Gerichte (daher Bracchettone der Hosenmacher genannt) und starb 1566. Mich. degli Alberi u. Feliciano S. Vito waren seine Schüler.

Vasari.

Giorgio Vasari geb. 1512 gest. 1574. war Schüler, Freund und Biograph Mich. Angelos, um dessenwillen er And. del Sartos Schule verließ. Er gehörte zu den verständigen Nachahmern seines Lehrers (Empfängniß in der Apostelkirche zu Florenz, der Pallast Pitti, Alexander und Julian von Medici, Enthauptung Johannis, Ahasverus zu Arezzo.) Uebereilung ist sein Hauptfehler; er mahlte ohne Studien und verleitete auch seine zahlreiche Schule hiezu; sonst ist Großheit (jedoch ohne Ausdruck durch bloße Kraftanstrengung) der Character seiner Bilder. Die Zeichenschule von Arno verdankt ihm ihre Entstehung.

Salviati.

Franc. de Rossi (Salviati genannt)

verließ wie Vasari, And. del Sartos Schule für Mich. Angelo. Correcte Zeichnung und ein gefälliges Colorit sind seine Hauptverdienste (Saal der Udienza zu Florenz, Psyche in Venedig.) Unter seinen Schülern war Giuseppe Porta (Salviati) ausgezeichnet.

Angelo Bronzino, durch Leichtigkeit in Erfindung, Anmuth der Köpfe und genaue Zeichnung hervorstehend, war ein Schüler Pantormos, der sich jedoch auch der Schule Mich. Angelos zuwandte. Das Nackte liebte er so sehr daß sein Cimbus in Sta. Croce einem antiken Bade glich. Fast alle seine Köpfe sind Portraits; seinen Figuren fehlt es häufig an Relief ꝛc. ꝛc. eine zahlreiche Schule, Sogliani, Conte, Portelli, Gherardi, folgte ihm. Ihre Werke zeigte die Gallerie in Florenz, und das Kloster Sta. Maria Novella. Das Hauptstreben Batt. Nardinis und Alesſ. Alloris, Neffe, und Schüler Bronzinos, (Servitenkirche zu Florenz) ging auf Nachahmung Mich. Angelos im Nackten. Ihr Colorit ist oft fast flammländisch (Opferung Jacobs in der Gallerie zu Florenz, in Pisa, Rom und Frankreich.) Santi Titi, dessen Colorit matt und dessen Figuren flach sind war ein Schüler Bronzino's (Taufe Christi in der Gallerie Corsini) Ludovico Buti im Ausdruck groß und Baccio Ciarpi Lehrer des Pietro di Cartona, Andrea Bascoli und viele andere waren seine Schüler. Nach diesen artete die Nachahmung Michel Angelos in völlige Oberflächlichkeit und handwerksmässige Manier aus, bis Ludovico Cardi (genannt Cigoli) durch Grazie, Colorit und Har=

monie der Farbengebung, die er aus der lombardischen Schule entlehnte, wieder einen besseren Geist aufrief.

Ludov. Cigoli.

IV. Epoche.

Cigoli (geb. 1559. gest. 1613, ein Schüler Alloris und Titis, verband sich mit Gregorio Pagani zur Wiederherstellung des guten Geschmackes, den ein Bild Barrozios in Arezzo sie kennen lehrte, und sein und seiner Schule Kunststreben bildete die vierte Periode der toskanischen Schule. Von Barrozio wandte er sich zu den Studien Corregios und der Natur und gab so das seltene Beispiel eines erst in einer Manier befangenen und dann zur Freiheit zurückkehrenden Künstlers. (Sein h. Stephan zu Montedomini.) Kräftiger Styl bei schöner Verschmelzung und Mannigfaltigkeit der Tinten, Fleiß in der Ausführung bilden den Character seiner späteren Arbeiten in Rom, (Peterskirche, Kapelle in Maria Magg.)

Seine Schule.

Unter seinen Schülern ahmte Giov. Biliverti (Potifar in der Gallerie zu Florenz) ihm am genauesten nach. Dom. Feti, Coccaponi, Buratti waren seine, Fidani, Morandi, Zuccherelli, Schüler Billivertis Mit Cigoli zugleich strebte Greg. Pagani (geb. 1558 gest. 1605) demselben Ziele nach (Geburt Christi in Maria del Fiore, Kirche del Carmine.) Er übertraf Cigoli noch im Colorit. Sein vorzüglichster Schüler war Matteo Rosilli. Dom. Passignano, nahm die Venezianer und Fed. Zuchero zum Vorbilde (Kreuzi-

gung Petri im Vatikan); Vannini war sein Schüler. Antonio Tempesta, als Schlachtenmahler ausgezeichnet, und Jacopo Chimenti (gen. Empoli) der den And. del Sarto zum Vorbilde nahm, und Lieblichkeit des Colorits mit Weichheit der Zeichnung und großen Fleiß verband waren Passignanos Zeitgenossen. Unter Cimpolis Schülern war G. Batt. Vanni ausgezeichnet. And. Comodi, Cigolis Schüler und durch gründliche Studien und Fleiß bedeutend, war der Lehrer Pietro di Cartonas. Aur. Lomi ein guter Zeichner und Lehrer Gentileschis und Riminaldis, war ein anderer Schüler Cigolis.

Um dieselbe Zeit blühten in Siena Marco da Pino (von Siena) Nachahmer Mich. Angelos, Bartholomeo il Riccio, der den Sodoma nachahmte; Archang. Salimbeni der den Zucchero zum Vorbilde nahm, Lehrer Fr. Vannis, Sorris u. m. a. Franc. Rustici, (Rustichino) groß in der Behandlung des Helldunkels, Nassini von reicher Phantasie, Franc. Curado, in kleinen Figuren ausgezeichnet.

Allori.

In Florenz selbst ward Cristoforo Allori (geb. 1577) der angesehnste Nachahmer Cigolis und Paganis. Im Porträt, in Ansichten und Landschaften war er besonders glücklich (Giuditta in Florenz.) Im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts war es die Schule des Passignano und Mat. Rosilli, Schüler des Pagani, und Giov. da S. Giovanni (Manozzi,) mit großen Gaben für die Frescomahlerey

ausgestattet, die sich hervorthaten. Jac. Vignali und Fr. Furini waren Schüler Rosellis; Fr. Bravo (Monte latini) war um die Mitte des 17. Jahrhunderts Nebenbuhler Manozzis, Lor. Lippi, Balt. Franceschini und Sim. Pignoni gehörten der Schule Rosellis an.

Carlo Dolci.

Endlich erwarb Carlo Dolci, Schüler Vimialis, durch Fleiß der Ausführung, Weiche und Zartheit des Colorits allgemeinen Ruhm. Er mahlte wenig große Bilder (Empfängniß im Pallast Rinuccini, in Corsini, Evangelisten.) Seine Erfindung war gering, die Anmuth seiner Zeichnung und der schwermüthige Character seiner Köpfe bezeichnen seinen Styl. (H. Cäcilie zu Dresden.) Orl. Marinari, Marsini und seine Tochter Agnes waren seine besten Schüler.

Pietro da Cortona.
V. Epoche.

Endlich riß Pietro Berettini (da Cortona) geb. 1596 gest. 1669 allen Ruhm der toscanischen Schule an sich. Sein und seiner Schule Styl bezeichnet den fünften Zeitabschnitt in der Geschichte dieser Schule. Er war ein Schüler Ciarpis, studierte früh Raphael und die Antike (Colonna Trajana.), mahlte in der Kirche Sta. Bibbiana zu Rom, im Pallast Quattro fontane, ging hierauf 1637 nach Florenz, kehrte sodann nach Rom zurück (Gallerie Pamfili und Kirche della Para) und starb 1669. Feuer der Composition, eine leichte Nachahmung der besten Vorbilder, scharfe Gegensätze von Licht

und Schatten, treffliche Gruppirung, doch oft auch Eintönigkeit Mangel an Ausdruck, müssige Figuren, Aehnlichkeit in Form, Zügen und Gewändern bilden den Character seines Styls (Barberinische Saal, Pallast Pitti). Pietros Schule verbreitete sich in Rom und ganz Italien; vor allem aber ward in Florenz durch sie die oberflächliche Nachahmung seiner Manier allgemein. Aus seinem Geschmack in der Anordnung ward Affectazion, alle Zeichnung ging zu Grunde; man glaubte alles durch Contraste (Effectmahlerey) erreichen zu können.

Seine Schüler.

Unter seinen Schülern war Giac. Geminiani erst, Schüler Bussins, durch Zeichnung, Ludovico sein Sohn, durch Colorit ausgezeichnet. Laz. Baldi, zwey Dandini, Gherardi Coli, Pietro, Testa, Luca Giordauo*), vor allen aber Ciro Ferri und Fr. Romanelli ahmten Pietro's Styl am glücklichsten nach. In Florenz selbst setzte Dom. Gabbiani seine Schule fort (Kuppel von Castello, Pallast Orlandini) in der Bern. Luti (gest. 1724.) Gaet. Benvenuti und Giovanna Fratellini sich hervorthaten.

Von dem an verlohr die toskanische Schule ihren eigenthümlichen Character; alles ergab sich eklektischer Nachahmung jedes beliebigen Meisters. Fr. Zucherelli (Landschaften) Lopes (Blumenstücke) Rattoli (Porträts) Lapi, Nachahmer Giondanos, und in der neuesten Zeit, Ge=

---

*) siehe Neapel.

rini, Rucellai, Alessandri, Pp. Benvenuti, Präsident der Academie, und Anhänger der französischen Schule, waren unter den ausgezeichnetsten Mahlern, welche Toskana noch hervorbrachte.

B. Römische (Süditalienische) Schule.

Oderigi von Gubbio.

I Epoche.

Oderigi aus Gubbio, ein Zeitgenosse des Giotto, kann als der Stifter der neueren Mahlerschule von Rom (Romagna) angesehen werden, wenn wir gleich schon im vorhergehenden Abschnitt sahen, daß die Mahlerei in Rom eigentlich nie ganz unterging. Hier mahlte im 13. Jahrhundert Luca Santo, im 13. Conciolo (Kirchweihe in Assisi) und viele andere. Oderigi selbst in Bologna gebildet, wo er durch seinen Schüler Franco eine neue Schule gründete, starb, nachdem er für Bonifaz VIII., vielerley Miniaturen und dergleichen gemahlt hatte im J. 1300. Guido Palmerucci und Piet. Cavallini waren seine Zeitgenossen oder Schüler. Bocca da Fabriano, Nutti, Andrea da Velletri erfüllten das 14. Jahrhundert : Ihre Erzeugnisse gehören der Kindheit der Kunst an, doch in anderer Art, als die der Griechen oder selbst Giottos. Fabriano Gentile (um 1413) Lehrer Vallinis in Venedig, zeichnete sich durch Anmuth aus, und glich im Styl dem Fra. Giov. da Fiesole. Seine Einfachheit in der Anordnung der Figuren verleitete zur übertriebenen Symetrie, von der erst Raphael die

römische Schule frei machte. Ant. da Fabriano, Giov. da Camerino, Nic. Blumo, um 1480 zeichneten sich in dieser aus. Mißbrauch der Vergoldung und schlechte Wahl ihrer Formen sind ihre Hauptmängel, während sie im Colorit die gleichzeitigen Florentiner übertreffen. In Urbino blühten um diese Zeit, Lor. S. Severino und Giov. Sanctis, der Vater Raphaels; ihr Styl ist trocken und aus der Schule entlehnt, die zu Perugia blühte. Hier hatte schon um 1219 Tullio gemahlt und im 13. Jahrhunderte bestand hier selbstständig eine ansehnliche Mahlerschule. Fior. di Lorenzo und Bart. Caporali Piet. della Francesca und Bened. Bonfigli blühten hier um diese Zeit. Dieser Letzten war der Lehrer Pietro da Vannuccis (geb. 1476 gest. 1524.) aus Citta di Pieve (Perugino genannt.) des Gründers der eigentlich römischen Schule.

Pietro Perugino.

Grazie besonders in weiblichen Köpfen, edle Bewegungen, stille und entzückende Ruhe in der Anordnung und ein liebliches Colorit bilden seine eigenthümlichen Verdienste; seine Fehler gehören seiner Zeit an; Steifheit und Trockenheit der Form, Kälte in der Composition, Armuth der Erfindung, Kargheit in den Gewändern. Seine Köpfe gleichen sich überall, und derselbe Gegenstand ward immer auf dieselbe Art ausgedrückt. Als Frescomahler (Saal del Cambio zu Perugia, Grablegung in Sta Chiara) ist er groß. Zu seinen schönsten Bildern gehört der S. Michael zu Florenz. Peruginos Schule war überaus zahl-

reich. Bern. Pinturicchio und Sinibaldo da Perugia, der erste durch Verschwendung mit Goldgrund (Dom zu Spello), der zweyte durch Grazie ausgezeichnet, Giov. Spagnolo und viele andere, waren strenge Nachahmer seines Styls. And. Luigi (l'Ingegno) Dom. Alfani, Barto und andere schlugen jedoch einen freien Weg der Nachahmung ein. Vor allen Talenten aber, welche die Schule Peruginos ausbildete, kam keines dem Geiste Rafael Sanzios aus Urbino (geb. 1483, gest. 1520) dem größten Mahler, den die Welt noch gesehen hat, gleich.

Raphael Sanzio.

II. Epoche.

Raphael in Florenz schon früh Gehülfe Perugino's in Cambio zu Perugia und wahrscheinlich durch Leonardos, Marcos und Michelangelos Lehren gebildet, ging 1507 auf Poramantes Ruf nach Rom, wo die Ausmahlung der Stanza seine erste Arbeit ward (Abendmahlstreit.) Hier machte er sich von der beengenden Schule Perugins in deren Geist er bisher gemahlt hatte (Sposalizio in Mayland, Capella S. Severo in Perugia 1505, Grablegung im Pallast Borghese) allmählig frey (Farhesina, Attila.) Die Grotesken der Titusbäder, die Uebungen in der Logge und der Umgang mit Gelehrten, wie Bembo, Ariost, Aretin und andere bildeten seinen Geschmack weiter (Cartons der Tapeten in England.) Von nun an entstanden die größten Bilder, welche seine Meisterschaft verkünden, die Verklärung Christi,

Bild Leo X., Cäcilie, St. Johannes, Mad. di Foligno, di S. Sisto, della Sedia, Fevaias, in S. Agostino die Sybillen und andere. Der Bau der Peterskirche und vielleicht auch eine kurze Beschäftigung mit der Sculptur erfüllten seine übrige Zeit.

Der Character von Raphaels Styl in dieser Zeit in der sich die Steifheit und Kälte der peruginischen Zeichnung, fast ganz verlohren und die Poesie der Erfindung und Behandlung völlig ausgebildet hatte, ist erhabene Schönheit; in der frühern Periode seines Wirkens suchte er diese innerhalb der Gränzen seiner Schule; allein das Mangelhafte derselben in der Zeichnung, in den Proportionen und im Ausdruck, führte ihn bald zum Studium der Natur (mehr noch als der Antike) zurück. Im Helldunkel und in der Luftperspective erreichte er jedoch die Vollkommenheit nicht; seine Mittelseiten sind bisweilen verworren und einförmig, seine Composition verräth oft etwas allzu Systematisches, im Colorit steht er Correggio und Tizian nach und in der gelehrten Zeichnung den Florentinern und seine Farbengebung ist oft zu dunkel. Allein unerreicht ist er in poetischer Erfindung und Behandlung des Gegenstandes, im Ausdruck des Seelenzustandes (Spasimo di Sicilia) in der Darstellung der schönen (nicht gerade idealischen oder antiken) Form, in der Einheit, und dem harmonischen Zusammenwirken seiner Gemählde.

Es gelang ihm, die Empfindung des Rührenden und Schönen nicht sowohl durch äußere Reize, Farbenschmelz und den Zauber des Helldunkels, sondern durch den Ausdruck und die Be-

deutung seiner Gestalten, in uns herzorzurufen *). Der erste Blick auf seine Gemählde spricht den Hauptgedanken desselben aus und alles ordnet sich diesem leicht und natürlich unter; die einzelnen Gruppen verbinden sich poetisch (Schule von Athen, Transfiguration) durch diesen Gedanken.

Seine Schule.

Raphael starb 1520, 37 Jahr alt, hochgeehrt und allgemein bewundert. Nach seinem Tode sank die Kunst, besonders durch das mißverstandene Streben, die Großheit rafaelischer Ideen mit der Kraft und der Gelehrsamkeit Mich. Angelos zu vereinigen, von der Höhe die sie mit reissender Schnelligkeit unter ihm erstiegen hatte, eben so schnell und unaufhaltsam herab, um sich nie wieder bis zu derjenigen Vereinigung von einzelnen Vollkommenheiten zu erheben, die den Charakter seines Styls bilden. Unter denen, die am glücklichsten in Raphaels Geiste fortarbeiteten, steht

Giulio Pippi (gen. Romano) geb. 1492, gest. 1546.

sein Liebling und sein Mitarbeiter an vielen Bildern oben an. Er ergriff den Styl seines großen Lehrers so vollkommen, daß sein Pinsel oft schwer von dem des erstern zu unterscheiden ist, man erkennt ihn jedoch an größerer Rundung und dunkleren Tinten. Sein feuriger und dem Gewaltsamen etwas geneigter Geist legte unvermerkt den Grund zu dem Manierirten, in das die römische Schule bald nach ihm ausartete (Saal Constantins, Pallast del Te in Mantua, h. Familie in Dresd.). Aus seiner Schule gin-

*) S. hierüber Mengs Schriften über die Schönheit.

gen Rafael Colle Primaticcio und Gio. Batt. Mantorano hervor. Ein zweiter Lieblingsschüler Rafaels war G. Franc. Penna (il Fattore gen.) geb. 1488, gest. 1528, der die Größe Michelangelo's mit dem Sprechenden und der Lieblichkeit Raphaels zu vereinigen suchte. (S. Johann in Berlin.) Giov. (Nanni) da Udine, ausgezeichnet durch seine Groteskemahlereyen in der Logge, Pietra Buonaccorsi (Pierin del Baga genannt) geb. 1500 gest. 1547, groß in der Farbengebung und fleißiger Ausführung, der in der Zeichnung die Florentiner zum Vorbild nahm, Pellegrini da Modena, der die Lieblichkeit Correggios in den Köpfen nachstrebte, Caud. Ferrari, der der Peruginischen Manier treuer blieb, und Bart. Bamenghi (gen. Bagnocavalli) der Rafael im Einzelnen copirte (S. Micheli zu Bologna Madonna in Dresden); ferner Timol. Viti Benvenuto Tesi (genannt Garofalo), der ihm nicht selten in Ton und Anordnung nahe kommt und dessen schönste Bilder das Museo del Campidoglio bewahrt, (Bacchus zu Dresd.) waren unter den unmittelbaren Schülern Raphaels die ausgezeichnetsten. Nach Leo X Tode zerstreute sich die Schule des großen Meisters über ganz Italien, ja über Europa, bis Clemens VII die Reste derselben unter S. Gemignano und Schizzone zur Ausschmückung der Villa Madama wieder zusammenrief. Unterdeß war jedoch der Einfluß Michelangelos, welcher Schönheit, Anmuth, Helldunkel und Farbengebung der gelehrten Zeichnung nachsetzte, auf die römische Schule durch Piero Ligorio, Sal-

viati, Daniel di Volterra u. a. sichtbar geworden. Alle festen Grundsätze gingen über dem mißverstandenen Streben, die beiden Stylarten, Rafaels und seines großen Nebenbuhlers zu vereinigen, unter, und eine eklektische Manier waltete so lange vor, bis

Federico Baroccio (Barozzi)
III. Epoche.

diese willkührliche Nachahmungssucht selbst wieder zu einer eignen Stylart erhob. Er nahm nicht nur Einzelnes aus Michelangelo und aus Raphael, sondern auch aus Tizian und Correggio zum Vorbilde, so daß er Schöpfer eines verworrenen und ungleichförmigen Styls wurde, der die dritte Periode der römischen Schule bezeichnet. In der Zeichnung, im Helldunkel und im Colorit strebte er, ohne ihn zu erreichen Coreggio nach, seine Tinten sind von allzuvielem Oehl grünlich (Grablegung zu Sinigaglia), allein seine Composition ist löblich und seine Gestalten, etwas allzuduftig, sind frey von der Gewaltsamkeit Michelangelos. Er begründete die Reform der florentinischen Schule durch Cigoli und Pagani. Claudio Rudolfi, Damiano da Gubbio, Caldieri da Urbino, Gianni Pandolfo bildeten sich nach ihm; Vanni, Viviani, Marini, Picchi, Vinc. Pellegrini waren seine unmittelbaren Schüler.

Taddeo und Federico Zuchero.

Zugleicher Zeit mit ihm bildeten Taddeo und Feder. Zuchero, sein Schüler, geb. 1543, gest. 1609, zu Rom eine blühende Schule. Gefälliger aber oberflächlicher Styl, porträtartige Ge-

stalten, und Erweiterung des Raums durch halbe Figuren im Vordergrunde sind die Grundzüge der Manier dieser Künstler (Villa Caprarola). Federigo, reicher an Erfindung als Taddeo, dessen Figuren sich alle, selbst in Händen und Füßen gleichen, ward Stifter einer zahlreichen Schule: er umfaßte Mahlerey, Skulptur und Architektur in seinem Kunststreben, reiste viel, (Escurial) entdeckte und beschrieb die Aldobrandinische Hochzeit, ward Gründer der Akademie in S. Luca, und besaß das Geschick, sich bey seinen Zeitgenossen für einen großen Mahler gelten zu lassen. In seiner Schule ward die Manier *), zu der schon Giulio Romano den Grund gelegt, völlig ausgebildet. Alle Nachahmung der schönen Natur ging zu Grunde, mechanische Fertigkeit in Hervorbringung der Antike und Raphael abgelernten Gestalten, ward zum höchsten Streben dieser Schule. Künstler, wie Zucchero, Barocci, Parmigianino und Pelleg. Tibaldi gaben dieser Manier selbst zwar noch eine gewisse Großartigkeit, und einen bestechenden Schein von Wahrheit; doch als ihr Geist schon in ihren nächsten Schülern erstarb, blieb vollends nichts als die bloße praktische Kunst, Fertigkeit in Hervorbringung überlieferter Formen zurück; eine Ausartung der Kunst, die zu gleicher Zeit in Florenz, Empoli und Cigoli, in Mayland Procaccini, in Bologna die Caracci zum Widerspruch dagegen aufrief.

*) Manier im Gegensatz zum Styl, ist die nicht auf Gesetzen der Schönheit beruhende Einschrankung der Mannigfaltigkeit; Styl dagegen die durch diese Gesetze bedingte Beschränkung der hervorbringenden Kraft. —

Aus dieser Schule der Zuccheri und Baroccios (der Manieristen) gingen Rafaellino da Reggio, Motta, und sein Nachahmer Paris Nogari Miniaturmahler) Giv. Muziano (Landschaftsmahler), Scipio Gaetano (Pulzone) Nicola delle Pomarancie (Circiniani), Passignani, Fr. Vanni, Baglioni u. a. hervor, oder schlossen sich ihr später an. Zu Anfang des 17. Jahrh. versuchte Gius. Cesari (gen. il Cavalier d'Arpino) einen neuen Weg zur Originalität; allein sein Colorit ist matt, seine Zeichnung mangelhaft und seine Composition verworren und geräuschvoll (Bilder im Campidoglio Trinita de Monti und Anbetung in Osimo.)

Michaelangelo Caravaggio.
IV. Epoche.

Dieser phantastischen (idealistischen) Schule gegenüber trat endlich Michaelangelo Merigi gen. Caravaggio gest. 1609 mit einem ganz entgegengesetzten Streben auf, das den Charakter der vierten Periode der römischen Schule bildet. Die treue und ängstliche Nachahmung der Natur ohne Wahl, in ihren schlechtesten Exemplaren ward der Grundsatz dieses Künstlers, der Geist genug besaß, das falsche Streben der Manieristen zu erkennen, und von ihm verletzt, das entgegengesetzte Extrem, die alles Ideals ermangelnde Nachahmung der Natur (Naturalisten) eine Zeitlang zur Basis der Mahlerey zu erheben; der Abweg, in den er dabey selbst vorfiel, entging ihm jedoch. Zeichnung und Colorit gewannen zwar durch ihn an Wahrheit; allein das poetische Element der Erfindung und Composition ging durch sein irriges Streben

völlig verlohren. Scenen des niedren Lebens, in einem dunkeln Ton gehalten, Zigeuner, Raufscenen, Räuber, Trunkene, alte Weiber, Spieler waren seine Lieblingsstoffe; seine Heiligen waren Porträts der niedrigsten Volksklasse (Sta. Anna im P. Spada) und seine Gewänder selbst ahmten diese nach. (Kreuzesabnahme in Vallicella, Abendmahl in Borghese, S. Bastian im Capitel).

So blühten denn nach ihm in Rom gleichzeitig zwey ganz entgegengesetzte Schulen, die des Arpino (Idealisten) und die des Caravaggio (Naturalisten) beide ohne den Geist und die technischen Vorzüge ihrer Stifter fort. In der ersten zeichneten sich Ubaldo Abatini, der später den Bernini zum Vorbild nahm und Fr. Allegrini (Schlachtenmahler) aus. Baglioni (der das Werk Vasaris fortsetzte). Nanni und Terenzio (als Posticci-Mahler *) berühmt, sind noch erträglich; andre Nachahmer Arpino's würdigten die Kunst auf das tiefste herab.

Nur Domenico Teli (gest. 1624) von den Venezianern und Bigoli gebildet, macht unter diesen durch edles Colorit und gute Erfindung eine Ausnahme. Ihm gegenüber erwarb Peter Laar (il bamboccio gen.) durch geistreiche Frazzen und glänzendes Colorit Ruhm, und hinterließ eine zahlreiche Schule (die Rhyparographen.) in der Michael Cerquozzi delle bambocciate sich hervorthat.

Aus der Schule des Caravaggio zeichneten sich Bart. Manfredi durch bessere Wahl,

*) Falsche großen Meistern nachcopirte Bilder, die für deren Werke ausgegeben werden.

Mons. Moses Valentin, durch genaue Nachahmung seines Vorbildes (Verläugnung Petri in Corsini) Gerh. Hondhorst, gen. delle Notti, der in Darstellung künstlicher Lichteffecte berühmt ward, (Christus vor dem Richter), Joseph Ribera (gen. Spagnoleto), Caravaggios geistvoller Schüler (Bartolomaeus zu Dresden), Tomaso Luini (il Caravaggino), Giov. Campino, Fr. Gueriari und a. aus.

And. Sacchi.

Zwischen diesem zwiefachen Verderben des guten Geschmacks hindurch versuchte Andrea Sacchi, geb. 1599, einen eignen Weg zu gehen. Eine glückliche Nachahmung des Besten aus der Schule Raphaels, Michelangelos und Baroccios, richtige und großartige Zeichnung, einfache, etwas leere Composition, schöne Drapperie, unvollendetes Colorit &c. bilden die Grundzüge seines Styls. Sein h. Romuald (in den Borgiaschen Stanzen) ist ein Muster der Einfachhieit, vortrefflicher Zeichnung, ohne allen Schein des Gesuchten und richtiger Vertheilung von Licht und Schatten. Nach dieses trefflichen Künstlers Tode, aus dessen Schule Fr. Lauri, Garzi und endlich auch Carlo Maratta hervorgingen, rissen die Lehren der Caraccis (s. die Bologneser Schule) alles zu blinder Nachahmung hin. —

Carlo Maratta.
V. Epoche.

Carlo Maratta, geb. 1625, gest. 1713 Schüler Andrea Sacchis, ward um die Mitte des 17. Jahrh. die Stütze der Römischen Mahlerschule. Man nannte ihn den letzten Römer.

Von der Gründlichkeit der Bolognesischen Schule hingerissen und mit höhern Begriffen von der Kunst ausgerüstet, als seine Zeit sie gewöhnlich hegte, machte er die Nachahmung der größten Meister in dem, was sie auszeichnete, zum Grundsatz seines Styls (eklektische Maniere), doch reichte sein Talent zur harmonischen Verschmelzung dieser Elemente nicht aus, und er blieb häufig bey der reinen Copie stehen, ohne diese doch zu bezwekken. So ist er in der Anbetung der Könige in S. Marco Nachahmer Guidos, in dem Altarblatt der Kapelle Spada, Raphaels, Correggios und Guercin's, bisweilen im Farbenton Sacchis (Geburt Christi in St. Guiseppe, die Maria in Dresden). Im Colorit und Formen ist er edel, oft im erstern matt (S. Carlo al Corso), in der Zeichnung mit mindrer Gelehrsamkeit, als die Caracci, richtig, gut im Nackten, und besonders bey seinen Madonnen einnehmend, in den Gewändern zierlich und locker. Licht und Schatten ist nicht besonders, seine Gruppen sind wohlgeordnet, doch mit geringem poetischen Verdienst.

Carlo Cignani.

Ihm am nächsten im Styl kam Carlo Cignani, der sich näher an die Nachahmung Guidos hielt. Sein Colorit ist sanfter und freier, seine Massen sind weniger gebrochen, wirkungsvoller und seine Gewänder besser, als bey Maratta. Buonaventura Lamberti, sein Schüler, ging auf demselben Wege fort, während Frerisani, Pasq. Rossi, Chiari, Melchiori Calandrucci, Subleyras und Passeri, Marattas Schüler, besonders diesem im Styl

folgten. Am glücklichsteu aber ahmten ihn Berettoni, Procaccini, Pietro de Pietri, Urbano, Masucci, und dessen Schüler Pozzi nach. Zu derselben Zeit folgten aus der römischen Schule: Angelo Canini, Dom. Cerrini, Luigi Scaramuccia, Michelini, Simon von Pesaro, Speranza, groß im Fresco und Giambatista Salvi (il Sassoserrato gen.) der Schule der Bologneser. Dieser letzte ist durch den lieblichen Ausdruck und die zierliche Ausführung seiner Madonnen in denen er Carlo Dolci zum Muster nahm (Altarblatt in Monte fiascone) und durch ein angenehmes Colorit der Liebling vieler Dilettantanten geworden. Giac. Brandi stiftete die Schule, in der man besonders Pietro di Cortona und Lanfranco nachahmte, und die unter Ciro Terri der Maratta's entgegenstand (Kuppel von St. Agnese). Andre ahmten Lanfrancos leichte Manier noch entschiedener nach (s. bologneser Schule) andre folgten Nic. Poussin (s. französische Schule) nach andre nahmen Guilli (Baciccio) aus Genua zum Vorbild, der, ein Schüler Berninis, groß im Fresko (Kuppel del Gesu) kräftig und harmonisch, an der Spitze einer zahlreichen Schule (Berninisten) stand.

Um diese Zeit erwachte noch in Rom der Sinn für die Landschaftmahlerey, deren Schöpfer Tizian war, und die durch seine Schüler Paul Brill und Annib. Caracci ausgebildet ward. Agostin Tasi war sein Schüler, und Meister Claude Lorrain's, der diesen Zweig der Mahlerey zur höchsten Vollendung erhob. Giamb. Viola, Fabriz. Parmegiano, Fil. An-

geli, Vinc. Arman bereiteten den Styl vor, der sich unter Salvator Rosa, Claude Lorrain, und Casp. Dughet (Poussin) auf eine dreyfache und sehr verschiedene Art ausbildete. Von ihnen gehört nur der letzte der römischen Schule an. Dughet (geb. 1613). Die Wirkungen der Lichter, eine großartige Nachahmung der Natur, mehr als die Genauigkeit im Detail, der mannigfache Charakter seiner Gemählde, und die gute Zeichnung der Figuren, zeichnen ihn vor seinen Nebenbuhlern in diesem Fache aus, während Claude Lorrain im Colorit, Salv. Rosa durch die hohe Poesie seiner Schöpfungen ihn übertrafen. Dughets größter Schüler war Fr. Bloemon (L'orizzonte). Lucatelli und später de Marchis erreichten diesen nicht; wogegen Peter Molyn (Cavalier Tempesta) im Schreckenden dem Salv. Rosa fast gleich kam. — Auch die Schlachtenmahlerey fand an Cerquozzi, Ant. Timpesti und Fil. Angeli, vor allen aber an Aniello Falcona (delle battagli), Jacob Courtois (il Borgognone starb 1676.) Bruni, Graziani, Monti, Pinacci, Ant. Calza, Fr. Casanova u. a. Meister, während die Perspectivmahlerey durch Zanna, Zaccolini, Caroli, Pozzo und dessen Schüler Carlieri, Banvitelli, die Blumenmahlerey aber durch Salini, Mario Nuzzi (dai fiori), die Thiermahlerey durch Rasani und Racco ausgebildet wurden.

So war die Kunst zu Rom allmählig von der Vollendung zur Manier, und in dieser von der Willkührlichkeit und dem phantastischen Wesen, zur sclavischen Nachahmung der Natur hin-

abgestiegen, von wo die Caracci's, Sachi und Maratta sie wieder zu größeren Wahrheit und höherem Adel zurückgerufen hatte. In den Schulen dieser Meister war allmählig der Grundsatz zur Herrschaft gediehen, daß Studien nach der Natur nur Nebensache, eine gelehrte Zeichnung und Colorit aber die Hauptsache seyen, so daß bald nichts in der Mahlerey, als der Schein der Gründlichkeit mehr zurückblieb. (Praktikanten). Theorie und Praxis verdarben sich unter dieser mißverstandnen Lehre gegenseitig, einer Lehre, die durch Ben. Zutti, und Piet. Bianchi, Costanzi, Pannini, seine Schüler, Marco Benefioli, Schüler Cignanis, ein trefflicher Zeichner (Geisselung in Alle Stigmate) und dessen Schüler Rupra, Ponfredi u. a. zu Anfang des 18. Jahrh. besonders ausgebildet ward. Um diese Zeit erwarb jedoch Pompeo Battoni (geb. 1708, gest. 1787) den Ruhm des größten Mahlers seiner Zeit. Die Schule Seb. Concas und Masuccis verließ er früh, um Raphael und die Antike zu seinem Vorbilde zu wählen.

Schöne Zeichnung, Mannigfaltigkeit der Köpfe, ein gefälliger Farbenton (Magdalena in Dresden) eine gewisse sorglose Grazie und Großartigkeit der Composition (nicht immer fehlerfrey in den Proportionen und der Gruppirung) bilden den Charakter seines Styls, der bald eine große Menge von Nachahmern herbeyzog (Fell Simon Magi's). Auch im Porträt war Battoni ausgezeichnet, und hier, wie in der Historienmahlerey ging ein neuer Geist des Schicklichen und Wahren von ihm aus.

Anton Raphael Mengs, geb. 1728 gest.

1779, der die Verdienste Battonis zu würdigen wußte, und das Studium der Antike zur Grundlage der Mahlerey, praktisch durch seine Werke, wie in der Theorie durch seine Schriften berief *), gründete endlich auf dieser Base einen Styl, welcher sich bis in die neusten Zeiten hin, als ein nachahmenswerthes Vorbild behauptet hat. Er war in keiner Schule zu den Vorurtheilen derselben erzogen, sondern suchte zwischen der Antike, Raphael und Michelangelo hindurch seinen eignen Weg. Dürftigkeit der Erfindung, gesuchte und dunkle Allegorien, Mangel an Uebereinstimmung und Charakter bey großem Fleiß, einem vorherrschenden Streben nach Schönheit der Form, Wahrheit im Ton und warmen frischen Farben, bilden die Grundzüge seines Styls, (Mahlereyen im Vatican, Kirche Eusebio, Magdalena zu Dresden, Parnaß). Zeichnung, Harmonie des Helldunkels und Wahrheit der Lokalfarben sind seine Hauptverdienste in diesen Werken; in allen dreyen näherte er sich den größten Meistern, Raphael, Corregio und Tizian, ohne einen von ihnen zu erreichen. Sonst versuchte er sich in allen Gattungen der Mahlerey, und mahlte mit Oehl, Aquarell, Pastel, Guezzo, in Fresco, Miniatur und Emaille ꝛc. —

Mit Mengs erlosch die eigentlich römische Schule völlig. Zwar mahlte fast gleichzeitig mit ihm noch Seb. Conca, Corr. Giaquinto und andre Schüler Solimenas, so wie die Nachfolger B. Gaullis (Baciccio) (s. Ge=

*) Man nennt ihn vorzugsweise den philosophischen Mahler.

nua), Odazzi, Civalli, Mezzanti u. a.; doch alle diese mit völlig willkührlicher Nachahmung ausländischer Meister. Mengs bildete keine eigentliche Schule, und Battonis Schüler, Cavallucci, Corbi und Cades u. a. waren geistlose Copisten. Reynolds aber, Fueßli und m., die in Rom blühten, folgten andern (Michelangelo's) Stylarten, bis endlich alles in Nachahmung der französischen Schule unterging, der auch der bedeutendste unter den jetzigen römischen Mahlern Vinc. Camuccini, vollständig angehört.

Neapel.

In Süditalien, wo sich der Uebergang aus der alten Mahlerey in die neue am genügendsten und fast ohne Unterbrechung verfolgen läßt *), wird gewöhnlich

Tomaso da Stefani.

um 1230 (Kapelle im alten Episcopio zu Neapel) als der Vater der modernen Mahlerey genannt. Griechische und einheimische Mahler (Mönche von Monte Casino, reichen unmittelbar bis zu diesem hinauf Bild Friedrich II im alten Pallast). Schon Tomaso, noch mehr aber seine Nachfolger, Maestro Simone, Schüler der Pippo Tesauro, Gennaro di Cola, (starb 1370. Stefanone (starb 1390) scheinen im Besitz der Oehlmahlerey gewesen zu sein. Ihre Zeichnung ist richtiger, ihr Colorit besser, und Helldun-

*) Fiorillo ist in diesem Punkte sehr ausführlich und völlig genügend.

kel und Perspektive verständiger als bey den gleichzeitigen römischen Mahlern. Um 1325 verbesserte Giotto die Mahlerey in Neapel und erwarb seinem Styl allgemeinen Eingang. Sein Schüler, Angelo Franco (il Giottino), der um 1400 blühte, machte bestimmten Gebrauch vom Oehl; doch den höchsten Ruhm erwarb Colantonio di Fiori geb. 1352 gest. 1414. Mit ihm verschwanden die harten Umrisse, die goldnen Gründen, die steife Leblosigkeit der Figuren der Uebergangsperiode völlig. Zugleich mit ihm blühte

Ant. Solario.

(il Zingaro), Schüler des Lippo Dalmasi (Kirche S. Severin). Sein Colorit ist lebendig, seine Motive wohl ersonnen, seine Prospective gut, doch die Zeichnung nicht ohne Fehler. In seiner Schule, welche die beiden Donzelli, Buono, Rocaderame, Simon Papa und Tesauro geb. 1440, bildeten, flossen die Grundsätze der römischen Schule mit denen der neapolitanischen zusammen. Antonello da Messina, der in Flandern den vollendeteren Gebrauch des Oehl von van Eyk gelernt hatte, machte diesen hierauf in Venedig bekannt. Giov. d'Amato ahmte P. Perugino nach. And. da Salerno (Sabatino geb. 1485—1545 und seine Schule nahmen den Styl Raphaels zum Vorbilde, wie er in der Schule von Athen vorwaltete. (Kapelle S. Salvator in M. Calvario). Criscuoli, die beiden Fiorillo, Gior. Angelo. Fr. Fede u. a. hielten sich zu seiner Schule. Endlich wirkte die Erscheinung Polidor Caravaggios auch in

Neapel auf die Rückkehr zu der naturalistischen Manier zurück. Diese Manier herrschte unter Naviale (Polidorino), Marco Calabrese (Cardisco) fort; andre, wie Fr. Curia, (starb 1610) und seine Schule, Borghese, Impa=rato, Sta. Fede, ahmten Raphael, noch andre Michel Angelo nach; der eigenthümliche Nea=politanische Styl, wie ihn Solario zu bilden angefangen, ging in fremder Nachahmung unter. Im Anfang des 17. Jahrh. waren die Caracci die Vorbilder der süditaliänischen Mahlerey; die Schule der Giov. Caraccinolo, Mass. de Stanziani u. a. folgten ihnen, während die Corenzios die Venezianer, besondrs Tinto=retto und die Gius. Riberas (Spagno=tellos), die Caravaggios nachahmte. Durch den letztern kam dieser Styl in Neapel zu weit=verbreiteter Herrschaft. Nur Aniello Falcone behauptete sich neben dieser mit einer eigenthüm=lichen Schule, in der besonders die Schlachtenmah=lerey ausgebildet ward. In der letzten Hälfte des 17. Jahrh. schuf sich And. Vaccaro (gest. 1670) aus Caravaggio und Guido's Styl eine eigne Manier, welche sich lange in hohem Ansehn erhielt. Mit ihm zugleich erwarb Salvator Rosa (1615 — 1675) und Schüler Paolo Grecos und Francanzanos, Biberas und Falsones durch Großartigkeit der Komposition hohen Ruhm. Sein scharfgezeichneter Charakter, feurig, tollkühn, freiheitsliebend, zeichnete sich in dem Styl seiner Gemählde. Weniger groß in Hi=storischen Bildern (Kapelle Rossi und in Sta. Maria di Monte, Verschwörung des Cati=lina) ward er Schöpfer eines neuen Styls in

der Landschaftmahlerey, für die er das ward, was Mich. Angelo für die Historienmahlerey war. Das Wilde, Schreckende gelang ihm vor allen (der gefesselte Titius). Torregiani, Guisolfi und Massaro waren seine besten Schüler. Nic. Vaccaro, Viola und andre seiner Schüler folgten später dem Styl Poussins. Gleichzeitig gewann Mattia Preti

Il Cav. Calabrese.

geb. 1613, gest. 1699, der erst die Bologneser, dann Le Brun und Rubens zum Vorbild nahm, großes Ansehn. (Kirche S. Domenico in Soriano, Carmeliter Kuppel in Modena). And. Belvedere und Realfonso, Caro waren in Blumenstücken, Recco und Brandi in Thierstücken ausgezeichnet. Zuletzt schloß die Periode der Bolognesischen Nachahmung mit

Luca Giordano

geb. 1632—1705, der die Manier Pietro da Cortonas zum Vorbild nahm, und durch die bloße Nachahmung des Scheines die Schule der Praktikanten stiftete. Ungeduldige Eil (von der er Fa presto genannt wurde) eine unerschöpfliche Erfindung ohne alle Ausführung der Theile, ohne Gründlichkeit und Strenge, Streben nach Effekt und sinnlichem Reiz, Willkührlichkeit in der Anordnung und müssige Figuren, bei blühendem Colorit und gefälligem Ton (matt im Fresko wie die Kapelle Corsini al Carmine), und starken Lichtcontrasten und vielem Geschmack in Gewändern (Jacob und Raub der Sabinerinnen zu Dresden) sind die Charakter dieser weitverbreiteten Schule, neben der nur die Baciccios

(Gaullis) sich in Ansehn erhielt. Nach dieser Zeit genoß der noch ausschweifendere Styl

Franz Solimenas.

gest. 1777, während der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts der größten Ehre. Uebertriebene Leichtigkeit der Zeichnung, gehaltlose Erfindung, schlechter Geschmack in Beiwerken, bey denen es bloß darauf ankommt, den Raum zu erfüllen, grelle Farbenconstraste (a macchie, Fleck gegen Fleck) bilden diese Manier. (Paris in Dresden).

Seb. Conca, Solimenas Schüler, milderte die Fehler seines Meisters, welche Dom. Vaccaro, Franciscello del Muco (de Muxa) und Giaquinto Corrado in allen Gattungen der Mahlerey treulich nachahmten. Zu den bessern Werken dieser Schule gehören: die Sakristey der Theatiner, Kapelle Fil. Neri, Sakristey S. Domenico magg. u. a.

In der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts fanden die bessern Grundsätze Mengs und Battonis wieder in Süditalien und Neapel Eingang, bis endlich die französische Schule auch hier jeden andern Styl besiegte. — Eine Akademie S. Luca. der Bonito vorstand, war unter Carl III errichtet. Ferdinand I stiftete eine andre zu Rom.

C. Die Venezianische Schule.

Rohe Anfänge.

Venedig, früh in lebhafter Verbindung mit den Griechen, besaß bereits im 13. Jahrh. eine

von Griechen gestiftete Mahlerschule (Brüderschaft); ja, die Mosaiken der Marcus Kirche gehören sogar noch dem elften Jahrh. (1070) an. Um 1180 mahlte Abt Joachim seinen Heiland, um 1200 blühte Theophilas aus Constantinopel hier; später Apollonius, der auch in Florenz mahlte, Meister Johann und Filippo um 1227. Aus dem 14. Jahrh. hat sich eine größere Anzahl von Bildern in Venedig (Servitenkloster, St. Giorgio) erhalten, die den Charakter jener Zeit, plumpe Einfalt und steife Nachahmung, zur Schau tragen. Um 1306 hatten Giottos Lehren in Padua zur Annäherung an seinem Styl aufgefordert; um 1360 endlich mahlte

Guariento.
I. Epoche.

aus Padua, zwar noch im griechischen Styl, doch schon mit deutlicher Nachahmung Giottos; Nicolo Semitecolo war noch freier (vier Bilder in der Kanonikatsbibliothek). Jac. da Verono, Giov. Miretto, Taddeo Bartoli folgten diesen Vorbildern, während M. Paolo, Lorenzo, zum Theil auch Semitecolo, Simon da Cusighe, Antonio Veneziano, Nic. Triulano, Pietro de Nova in dem eigenthümlichen Styl der ältesten Venezianer fortmahlten. Zu Anfang des 15. Jahrh. blühten Andreas da Murano und Luigi Vivarini (Schule S. Girolamo) der um 1414 schon auf Leinwand mahlte. Um eben diese Zeit werden Carlo Crivelli, zwey andre Vivarini, Jac. del Fiore und Ant. da Messina, der Verbreiter der Oehlmahlerey, Stefano da Verona, Fr. Squarcione

geb. 1394, mehr oder weniger Nachahmer Gentile da Fabriano genannt. Von dieser Zeit an schied die venezianische Schule sich in drey Classen, von denen die eine, unter Vittore Carpaccio und seinen Schülern, Pietro vecchio, Rizza, Mansueti den alten Styl, Gior. Bellino (geb. 1424, gest. 1514) die neuere Schule, in der Harmonie der Farben eine größere Annäherung an das Ideal in der Zeichnung, mehr Kenntniß der Perspective und der Anatomie und endlich ein größerer Reichthum der Erfindung sich verkündigen, und die von Gentile Bellino, seinem Bruder, der in Constantinopel mahlte, Giamb. Cima da Conegliano nnd seinem Sohn Carlo, Luigi Vivarini, Vitt. Scarpaccio (Carpaccio) Cordella, Buonconsigli, und endlich von Andrea Martagna weiter fortgebildet ward; die dritte aber unter Marco Basaiti, der die alte Schule völlig verließ, blühten. Unter allen diesen Künstlern verdient jedoch keiner größern Aufmerksamkeit, als

Giovanni Bellino

der Schüler seines Vaters Jacopo Bellinis und der eigentliche Gründer der venezianischen Mahler-Schule. Sein Styl, der das von der Nachahmung seiner rohen Vorgänger zu dem Muster heranbildete, dem Giorgone und Tizian folgten (von 1464 — 1514) bezeichnet die Fortschritte der Kunst in dieser Zeit überhaupt. Die Bilder aus der ersten Epoche seiner Kunstbildung (im Pallast Cornero, Sakristey der Conventualen), zeugen noch von einer etwas eckigen Zeichnung, wenigen Mitteltinten und schwachem Colorit. Die Gemählde in S. Za-

caria, und S. Hiob, Madonna in Bergamo, Taufe in Vicenza sind großartiger, von reicherer Erfindung, reinerer Zeichnung, im Nackten, wie in den Gewändern gut, und großem Verständniß im Helldunkel; was ihnen allein fehlt, ist die Weiche der Umrisse, das Schwellende, das er nie erreichte. Sein älterer Bruder Gentile Bellino, kam ihm an Verdienst nicht gleich.

Andrea Mantegna.

Unter seinen Nachahmern nahm Andrea Mantegna aus Padua, der Jüngling Squarciones, den ersten Rang ein. Dennoch blieb er immer der etwas trockeneren Manier seines ersten Lehrers näher stehen, (Madonna della Vittoria in Paris). In Absicht des Styls steht er zwischen der venezianischen und lombardischen Schule mitten inne; in der Zeichnung vereinigt er die Richtigkeit Squarciones, des Gründers der lombardischen Mahlerschule, mit der größern Lebhaftigkeit der Poesie und der schönern Erfindung Giambellinos, seines Schwagers, (Verkündigung zu Dresden). In der Perspective war er selbst der Lehrer Bellinos (St. Jacobo, S. Christoforo bey den Eremitani, San Marco in Giustina). Aus seiner zahlreichen Schule gingen Nicolo Pizzolo, Ansovino de Forli, Fr. da Mantegna sein Sohn, Calzetta, Pironi und Veruzio hervor.

Zu gleicher Zeit blühten in Verona von den Zeiten Aldigeri von Zevio, der um 1350 lebte, und zu Bassano, wo schon um 1177 ein Guido mahlte, zwey bedeutende Mahlerschulen auf, von denen die erste Vittore Pisano

(Pisanello) und seine Schüler Benaglio, Pasta, und Fr. dai Sibri, die zweite aber Bart. Nasocchio, Giac. da Ponte (Bassano il Vecchio genannt) hervorbrachte. In Brescia, wo Acquistabene vor 1295 eine Schule gegründet, blühte Giac. Coltrino, und um 1450 Vinc. Toppa, aus dessen Schule Girol. Romanini, ein kräftiger Colorist, doch in der Zeichnung von Michel Angelo zum Unmäßigen und Gewaltsamen verleitet, hervorging. Sein Schüler Al. Buonvicino nahm Tizian und Raphael zu Mustern. Von dem Friaulen Basaiti stammte in Udine eine Schule her, aus der im 16. Jahrh.

Giovanni da Udine.

(Nanni, auch Ricamatore genannt) geb. 1494, ein treuer Nachahmer der Natur, welcher jedoch nachher zu Raphaels Schule überging, hervorging. Pellegrin da S. Daniello und seine zahlreiche Schule, Babt. Cima da Conegliano und sein Sohn Carlo (um 1517), nahmen Bellino zum Vorbilde. Eine andre Mahlerzunft bestand zu Vicenza, aus der Fazolo, Al. Maganza, Figolino u. a. hervorgingen. Alle diese verschiedenen Zweige der venezianischen Schule flossen jedoch am Schluß des 15. Jahrh. in die große Manier zusammen, welche um diese Zeit Giorgio Barbarelli (Giorgone de Castelfranco) geb. 1477, gest. 1511

Giorgone.
II. Epoche.

in Venedig schuf. Er war ein Schüler Giov. Bellinos und Gründer der zweiten Epoche der venezianischen Kunstschule, deren Grundsatz es ward,

daß das Colorit die Hauptsache sey, während die Zeichnung nur nach der Natur studirt werden müsse; in Gewändern ahmte er mehr den Stoff nach, als daß er die schönsten Formen aufsuchte; sein größtes Verdienst aber bildete eine Farbengebung, in der alle scharfen Gegensätze auf das unmerklichste verschmolzen, und so den eigentlichsten Reiz des venezianischen Colorits bildeten (Porträts Luthers und Calvins in Pitti, Westfront des deutschen Waarenhauses, Bilder zu Dresden und Braunschweig). Die zahlreiche Schule Giorgone wandte sich später ohne Ausnahme auf die Nachahmung Tizians, daher wir erst dieses großen Meisters zu gedenken haben, ehe wir zu ihren beiderseitigen Schülern übergehen.

Tizian Vecellio.

zu Cadore 1477 geb. kam früh in die Schule Giov. Bellinos, arbeitete sodann mit Giorgone gleichzeitig am deutschen Waarenhause, und bildete sich nach diesem und übertraf ihn. Allmählich jedoch ward er vom Nachahmer zum Schöpfer eines eigenen Styls, der dem höchsten Ziel der Mahlerey, in so fern, als sie die Nachahmung sichtbarer Gegenstände durch Form und Farbe zum Zweck hat, nahe kam.

Die Einführung der Porträts nach der Natur in historischen Bildern, und der Gebrauch der Leinwand anstatt der Holztafeln, wurden bey ihm Grundsatz. Hierauf mahlte er in Ferrara den berühmten Christus mit dem Zinsgroschen (in Dresden) worin die Nachahmung des Fleisches (besonders in der Hand) alles übertraf, was die Mahlerey bis dahin hervorgebracht hatte. Sein Ariost entstand in dieser Zeit. Sodann mahlte

er in Venedig für den Dogen-Pallast, und schuf den Petrus für die Paulskirche (mit vielen andern jetzt in Paris). Vollendete Zeichnung, zauberisches Helldunkel, und die treuste Nachahmung der edlen Natur, Einfachheit der Composition und die Erhebung der bis dahin ganz vernachlässigten Landschaft zu einem eignen Kunstwerk, durch Wahrheit und Harmonie hervortretend, waren die Charaktere seines Styls. Die Mahlerey des Seelenzustandes gelang ihm dagegen nur selten (Verkündigung in S. Rocco); die Abstufung des Colorits, das Schwellende des Fleisches, die edle Nachahmung der Natur im Porträt, (nur in Kindesgestalten pflegte er antike Basrelifs nachzuahmen) hat Niemand, wie er, erreicht. In seiner Zeichnung zeigen sich verschiedene Manieren: die Werke seines Alters verrathen oft eine tadelnswerthe Flüchtigkeit, die bey einigen seiner Schüler zu sträflicher Oberflächlichkeit führte (Maria in S. Salvatore); in seinen ersten Werken dagegen war einige Trockenheit in der Zeichnung wahrzunehmen; die Werke seines Mannesalters sind auch von dieser Seite tadellos. Das Ideal lag ihm jedoch fern (Ehebrecherin, Mariä Himmelfarth). Er ahmte die edelsten Vorbilder der Natur nach: in Frauen und Kindergestalten übertrifft er die meisten seiner Zeitgenossen. In der Composition folgte seine Schule dem zur Symmetrie geneigten Geschmack Giov. Bellinis; (Darstellung Christi in der Scuola di Carità, Erzengel Raphael in S. Marziale) seine Gewänder sind jedoch edeler, die Kraft seiner Streiflichter, welche meistens von oben einfallen, ist unnachahmlich; seine Klarheit, und die Wahrheit seiner Contraste ist

von Niemand nach ihm erreicht. Bey seinem Aufenthalt in Deutschland hatte er die Anwendung eines Firnisses erlernt, der die Wirkung seiner Bilder erhöht, sonst war er ein denkender Mahler, der auch durch Schriften lehrte.

Unter seinen und Giorgones, seines Feindes und Nebenbuhlers Schüler zeichneten sich

Sebastiano Veneziano (dal Piombo)

geb. 1485, gest. 1547, anfangs Schüler Giambellinos, dann Giorgones und Nachahmer Tizians, aus. Im Porträt kam er diesem fast gleich; in der Zeichnung näherte er sich ein wenig der Manier seines Beschützers Mich. Angelo, der ihn Raphael gegenüber zu stellen suchte (Decke in Villa Medici, Geisselung in Pietro Montorio, Kreuzabnahme, Gefangennehmung des Heilands, und Christus im Limbus zu Madrid). Sein vorzüglichster Schüler war Tomm. Laurati aus Sizilien.

Giac. Palma (il Vecchio) aus Bergamo

geb. 1540, gest. 1548, war ein Schüler Tizians, den er in Correktheit der Zeichnung, in der Zartheit des Colorits und in der Anordnung zum Muster nahm. (Barbara in Maria formosa, Anbetung der Könige in Sta. Elena, Abendmahl in Sta. Maria M. D.) Oft ist er auf glückliche Art ganz Nachahmer Tizians, wie in diesem letzten Bilde. Lorenzo Lotti, sein Mitschüler, colorirte zu lebendig, während er in Zeichnung und Composition Palma ziemlich erreichte. Mocco Marconi dagegen blieb in der Zeichnung hart. Paris Bordone aus Trevigi (starb 1570) ahmte Giorgone überaus glücklich nach (der Gondolier in Paris). Später war

Tizian sein Vorbild. Sechs Abkömmlinge und Angehörige Tizians, Franco, Orazio, Marco, Fabrizio, Cesare, Tommaso Vecellio folgten seiner Schule, Polidoro Veneziano war mechanischer Nachahmer derselben, Lorenzino und Natalino da Murano waren als Porträtmahler bedeutend; Andrea Schiorani erreichte fast Tizians Colorit, Batt. Franco ahmte Mich. Angelo nach, und führte dessen Styl in die venezianische Schule ein (Taufe Christi in S. Francesco und im Dogenpallast). Fr. de Rossi, gen. Salviati, verbreitete diesen Styl, besonders durch seinen Schüler Giuseppe Porta aus Castelnovo aus. Dieser ist der glücklichste Mahler unter denen, die die venezianische Schule mit der florentinischen zu vereinigen strebten (Kirche Corpus Domini, Psyche im Pallast Grimari, Reinigung in der Kirche de Frari); Gir. da Trevigi ahmte bey tizianischem Colorit, Raphaels Styl nach; G. Antonio Licinio (Pordenone) geb. 1484, gest. 1540 (auch Cuticello di Sacchi genannt) trat als Nebenbuhler Tizians auf; allein sein Styl ward bald zur Manier, in der Zeichnung nahm er Mich. Angelo zum Muster, sein Nacktes ist weniger lebendig, wenn gleich seine Farbengebung trefflich ist (Saul de Pregadi, St. Giovanni und Rocco St. Lorenzo in Maria dell Orto). Seine zahlreiche Schule folgte ihm in seiner eigenthümlichen, etwas barocken Manier; Minzocchi, Amalteo, Giulio Licinio sind die ausgezeichnetsten seiner Schüler.

Alle diese waren jedoch mehr Nachahmer und Nebenbuhler Tizians, als seine eigentlichen Schü-

ler. Wenigstens zeigt sich in ihnen ein fortwährendes Schwanken zwischen Giorgione, Tizian, den Lombarden und den Florentinern, während Tizians Zöglinge selbst, so gern er ihnen auch die Geheimnisse seines Styls verbarg, Dom. Campagnola, Bonifazio, die obengenannten Vecellio, Dom. Greco, Guis. Scolari und viele andre ihn streng und oft knechtisch nachahmten.

Keiner unter diesen strengeren Schülern Tizians kam jedoch an Ruhm dem Francesco da Porte

(il Bassano genannt)

geb. 1510, gest. 1592, gleich. Dieser, ein Schüler Bonifazios, erlangte früh Tizians eigenthümliche Farbengebung; später kam er ihm auch in der Wahrheit, dem Effect seiner Lichter, der Rundung und der verständigen Haltung seiner Gestalten ziemlich nah, ohne ihn jedoch in allen diesen Theilen je völlig zu erreichen. Er liebte niedre Gegenstände, besonders Hausthiere, in deren Auffassung er ungemein glücklich war. (Reise Jacobs im Pallast, und in Maria Magg. die Arche Noah, Geburt des Heilands zu Bassano).

Seine zahlreiche Familie folgte seiner Schule, die unter ihren Händen immer mehr zur Genremahlerey ausartete. Ihr Styl bestand in scharfen Gegensätzen, sowohl der Aufstellung, als der Farbengebung; die Ausführung der Gewänder gehört zu ihren verdienstvollsten Eigenthümlichkeiten.

Mit Bassano gleichzeitig errang in Venedig Giacomo Robusti, genannt

gen. Tintoretto

geb. 1512, gest. 1594, hohen Ruhm. Er war früh Schüler Tizians, nahm dann die Vereinigung der Zeichnung Mich. Angelos mit dem Colorit Tizians zu seinem Grundsatz, und wetteiferte in beiden Stücken mit seinen Vorbildern. Seine Zeichnung ist minder gelehrt, aber angenehmer, als Mich. Angelos; sein Colorit flüchtiger (er hieß il furioso), seine Lichteffecte künstlicher, seine Composition voll Feuer, doch nicht immer korrekt. Gegen das Ende seiner Laufbahn verfiel er in Oberflächlichkeit. Sein jüngstes Gericht und sein goldenes Kalb in Sta. Maria dell' Orto und die Kreuzigung, in S. Rocco gehören zu seinen größten Werken. Späterhin verdarb Eil den Geist seiner Schule, in der Dom. Robusti und seine Schwester Maria, Melch. Colonna, Floriano u. a. sich auszeichneten.

Mit ihm wetteiferte an weitverbreitetem Ruhm Paolo Cagliari

il Veronese

geb. 1532, gest. 1588. Er war Schüler Ant. Badiles, und befreite sich durch strenge Studien nach der Natur früh von aller Manier. In Mantua, in Rom und Venedig nahm er von allen Schulen das Bessere, um seinen eigenen großartigen Styl aus diesen Elementen zu bilden. Der Reichthum seiner Erfindung, und die glückliche Anordnung seiner figurenreichen Bilder haben ihn zum Meister in der Gruppirung erhoben. Der Effekt seines Helldunkels ist unbedeutend, Gewänder und Architektur (Hochzeit von Canaan, zu Paris 120 Figuren enthaltend), überaus schön,

seine Köpfe sind fast immer Porträts, seine Tinten sind klar, glänzend und dennoch durchsichtig.

Die Freiheit seines Pinsels ist unerreicht; er schreibt die Gegenstände gleichsam mit wenigen Zügen hin. Heitere Gegenstände, in denen er seinen gewohnten Lazzi nachgehen konnte, sagten ihm besonders zu; das Zeitgemäße des Costüms beachtete er wenig. (Gastmahl des Simeon, das Grab des Levi eine zweite Magdalena bey Simeon, und der heilige Georg). Paolo's Schüler bildeten, was man bisweilen die Veroneser Schule nennt. Dom. Ricci, gen. Brusasorci, der eine Vereinigung Raphaels mit Tizian versuchte (mahlte in Mantua in S. Nazario und Paoletto. Sein Sohn Felice Brusasorci (Ricci) studirte unter Ligozzi, und verband Anmuth mit Correktheit, Wahrheit und liebliches Colorit. Neben diesen aus Badiles Schule hervorgegangne Künstlern, zeichneten sich unter Paolos unmittelbaren Schülern, sein Bruder Benedetto Cagliari, an Reichthum der Erfindung (Geburt der Jungfrau in Venedig) ihm fast gleich; Carletto Cagliari, sein Sohn (St. Sebastians Kloster) Gab. Cagliari, dessen Bruder, Benfatta, Maffeo, Pietro Longo, Zelottti, Castel franco u. m. aus.

Nach diesen größten Meistern der neuern Venezianischen Schule, die den eigenthümlichen Charakter derselben, Freiheit und Größe der Composition und die Vollendung des Colorits, auf den höchsten Gipfel der Kunstbildung erhoben, versank dieser Styl allmählig in oberflächliche Manier und artete bald dergestalt aus, daß er sich endlich unbemerkt in andre Stylarten, der römischen und

bologneser Schule verlohr. Die Porträtmahlerey verdankte den genannten großen Meistern, besonders Tizian, Tintoretto und Cagliari, die Landschaftmahlerey dem großen Tizian und seinem Schüler Vendizotti, die Thiermahlerey Jac. da Ponte und Liberale, die Groteskmahlerey Morto da Feltri, die architektonische Pietro Rosa, Tizians Schüler und die mosaische Arbeit Rizzo, Bianchini und der Zuccati ihre Ausbildung.

Nach diesen verschwand der Ruhm der Venetianischen Schule; ihr ganzes Verdienst blieb, die großen niederländischen Coloristen und die gelehrten Zeichner der bolognesischen Schule gebildet zu heben. In sich selbst verlohr sie alle Grazie, alle Mannigfaltigkeit in den Köpfen, alle Abwechselung in den Drapperien. Affectation oder Vernachlässigung ward der Charakter unverständiger Nachahmer, und noch schneller als in der römischen oder der florentinischen riß in der venezianischen Schule ein Geist knechtischer Nachahmung ein, der binnen wenigen Generationen zu einer völlig handwerksmäßigen Manier hinführte.

Giac. Palma der Jüngere
III. Epoche.

war einer der ersten dieser Manieristen. Sein Styl aus Raphael, Tizian und Tintoretto entlehnt, ging besonders auf schnelles Arbeiten hinaus, daher seine Werke denn auch durch ihre Anzahl überraschen. Andrea Vicentino, durch einen kecken Pinsel, Peranda, durch Phantasie, Maffei durch Grazie, Ponzone durch großen Charakter und Ant. Vasilachi, Aliense ge-

nannt, Malombra, Paolo Piazza (Fra Cosmio) Pilotto waren die ausgezeichnetsten Zöglinge seiner Schule. Giov. Cantarino, der sich der Natur zu nähern suchte, Ascanio Spineda, Schioppi, Ces. Lombardo waren die letzten, die im strengen Geist der eigentlich venezianischen Schule mahlten. Nach dieser Zeit suchten Damini, Al. Varottari (il Padovanino genannt) Giul. Carpioni und Scaligero sich entweder der Natur zu nähern, oder die großen Meister geradezu zu kopiren.

In Verona blühte die Schule des Brusasorci unter Creara, Basetti, Ottini, Alessandro Turchi, gen. l'Orbetto, der im Colorit trefflich, in der Composition fehlerhaft war, Claud. Ridolfi, Ant. Girolo (Cav. Coppa) und Giamb. Barca fort, bis Siber. Tinelli mit großem Charakter in Porträts, eine neue Schule bildete, die die älteren Venetianer nachahmte.

Dieser Versuch, sich von neuem dem Styl der großen Stifter der venezianischen Schule zu nähern, ward jedoch bald von der alle Theile Italiens ergreifenden Nachahmung der Caracci verdrängt, nachdem der von einigen Nachahmern Caravaggias (Saraceni, Lorenzetti, Paoluzzi) eingeführte Mißbrauch der Natur sich selbst vernichtet hatte. Die Bilder dieser Zeit sind durch die unmäßige Anwendung des Oehles fast gänzlich verlohren. Gegen Ende des 17. Jahrh. erlangte Paolo Liberi, der Raphael, Correggio und Michel Angelo zu vereinigen suchte, großen Ruhm. Carlotto (Carlo Loth) und Pietro Vecchia, seine Schüler, und Fr. Bellotti folgten ihm darin; der letztere war im Porträt

ausgezeichnet. Dieses Streben bereitete der eklektischen Manier der Bologneser den Eingang vor, deren Nachahmung von nun zum Charakter der Venezianischen Schule ward. So war Seb. Bombelli Nachahmer Guercin; And. Celesti, Ant. Zanchi und sein Schüler Molinari andrer Bologneser; Gius. Nogari ahmte die Flamländer, Seb. Ricci (Rizzi) die lombardischen Meister nach. Rosalba Cariera geb. 1675, bildete die Pastellmahlerey (Dresdner Gallerie) aus. Fr. Trevisani, ein Schüler des Zanchi, ward zum geistvollen Nachahmer Pietro da Cortonas; Giac. Amigoni nahm die Flamländer zu Mustern, Antonio Balistra, Maratta die Bologneser.

Endlich ging aus diesem Geist eklektischer Nachahmung denn doch wieder eine Art eigenthümlichen Styls hervor, den man als die letzte Epoche der venezianischen Schule ansehen kann.

Giov. Batt. Piazetta
IV. Epoche.

geb. 1682, gest. 1754, bildete sich im Ganzen genommen nach den Caracci, erwarb jedoch große Einsicht in die Behandlung des Helldunkels, und gab seinem Styl durch starke Contraste etwas Eigenthümliches. Sein Colorit ist dagegen bleich und kalkicht: seine Verkürzungen sehr gut und alte Köpfe gelingen ihm ungemein (Enthauptung Johannis in Padua). Unter seinen Schülern zeichnen sich Dom. Maggioto, Angeli und Tischbein vortheilhaft aus.

Mit ihm gleichzeitig blühte

Gior. Batt. Tiepolo

geb. 1693, gest. 1769, dessen Vorbild Paul Ve=

ronese war. Seine Farbengebung näherte ihn der deutschen Schule (Saal zu Würzburg). Grazie in den Motiven, und Kraft im Colorit, kühne Contraposte, schöne Gewänder und vernachlässigte Zeichnung bilden den Charakter seines Styls, in dem nur zu oft schwache Gedanken mit kecken Pinselstrichen und unvollkommnem Wissen sich vereinigen. Sein Sohn Domenico und dessen Schüler Fab. Canale, als Freskomahler bedeutend, gingen aus seiner Schule hervor. Bernardo Canaletto (Bellotto) Schüler Antonio Carales, war als Prospectmahler ausgezeichnet. Der letzte bedeutende Mahler der venezianischen Schule aber war

Giandomenico Cignaroli

(gest. 1770), Schüler Ant. Calzas *). Sein Styl näherte sich dem lombardischen, in der Farbengebung, seine Erfindung ist reich und poetisch (Gastmahl zu Emaus in Verona). Unter den spätern Mahlern aus Venedig Marinelli, Cappella, Zugno, den Valeriani, Pavona u. a. erlosch der eigentlich venezianische Styl völlig und ging endlich, besonders durch Canovas Einfluß in die französische Manier über. In Frucht- und Thierstücken zeichneten sich G. Lopez, Levo, Vigi, Durante, Manzoni (für Vögel) Paoletti (für Blumen) besonders aus. Die Mahlerakademie zu Venedig war unter Paolo Liberi, 1682 errichtet und 1766 reformirt worden.

*) So Fiorillo, der ihn jedoch mit J. B. Cimaroli (geb. zu Sako) zu verwechseln scheint.

D. Lombardisch-Bolognesische (oberitaliänische) Schule.

In Oberitalien war so wenig, wie in den andern Theilen Italiens die Mahlerey jemals ganz untergegangen. Im J. 808 hatten die Schuhmacher von Terara den berühmten Reiterzug Carls des Großen rund um die äußere Mauer der St. Krispinskirche mahlen lassen. Um 1180 mahlte ebendaselbst Giov. Aligheri die Minituren des Virgil und 1240 zeichnete sich der Cisterzenser Mat. Serrati als Mahler aus. Zu derselben Zeit oder noch früher blühte Galasio di Nicoli, Schüler des Theophilus, hier, und ein andrer Galasso (Alghisi) um 1380, dessen Schule, Cosmo Jura, Bonacossa, Stefano von Ferrara u. a. die das 15te Jahrh. erfüllen, bis Erc. Grandi (da Ferrara, Lud. Mazzolini und

Dosso Dossi

(gest. 1560) ein Nachahmer Raphaels, die römische Schule in Ferrara einheimisch machten. (Evangelist in der Canonikatskirche, in Dresden die Disputation). Kraft des Colorits in Tizians Styl, genaue Zeichnung und gute Erfindnng zeichnen diesen Meister aus. Benvenuti (Portolano) Schüler des Ramenghi, Dom. Panetti und sein Schüler, und Benv. Tisi

gen. Garofalo

einer der größten Zöglinge Raphaels. geb. 1481, gest. 1559, zeichneten sich während des 16ten Jahrhundert in Ferrara aus. Er strebte den Geist Raphaels mit den Vorzügen der lombardischen Schule (gelehrte Behandlung des Hell-

dunkels) zu vereinigen. In der Anordnung erreicht er bisweilen Raphael und übertrift ihn im Colorit, das er von Giorgione und Tizian entlehnte; sein Ausdruck dagegen ist schwach (der Rosenkranz, h. Familie in Paris, Ruhe in Egypten zu Wien, Capitol und Dresden). Girol. Carpi (Girolimino gen.) und Gir. Grassi waren seine besten Schüler. Fr. Surchi und nach ihm sein Schüler, Gius. Mazzuoli (Bastaruolo) der Correggio zum Muster nahm, groß in der Zeichnung und Vertreibung der Farben, schillernd in den Gewändern, erlangten großes Ansehn. Carlo Bononi und seine Schule Rivarola (il Chenda) Ant. Lazzari, Ghellini u. a., gehörten schon den Eklektikern an, in deren Styl die einzelnen lombardischen Schulen zur Zeit der Caracci untergingen.

In Modena stand um 1350 ein gewisser Thomai von Modena *), und Seraf. Serafini in Ansehn (Altarblatt im Dom). Fr. Castalai; Pell. Munari, der Raphael mit Correggio zu verbinden suchte, und Baf. Calori, Fr. Magagnolo und Bianchi Terrari und deren Schüler blühten im 15. Jahrh., bis Antonio Allegri, gen.

Antonio da Correggio

geb. 1494, gest. 1534, die ganze Lombardey mit seinem Ruhm erfüllte. Ueber der Lebensgeschichte dieser großen Meister ruht ein fast unentwirrbares Dunkel. Wer sein Lehrer war (Mazzoli oder Lor. Allegri?) ob er je in Rom studirt habe rc.

*) Wahrscheinlich Urheber der zu Carlsstein in Böhmen aufgefundenen Bilder (jetzt zu Wien) mit der Umschrift Thomas de Mutina, aus dem 14. Jahrh.

und ob er überhaupt für einen wissenschaftlich gebildeten Mahler zu halten sey, oder nicht, ist nicht zu entscheiden. Seine ältesten Werke (h. Cäzilie zu Rom und zu Dresden) verrathen durch eine gewisse Trockenheit und schneidende Gewänder die Schule Mantegnas. Daß er sich nach diesem bildete, und später vom Styl Leonardos und Piet. Peruginos diesen Grundlagen etwas hinzu that, ist unverkennbar. Dennoch ging er früh seinen eignen Weg. Grazie, Harmonie, Poesie der Erfindung, und liebliche Formen, meisterhafte Verkürzungen und künstliche Lichter sind die hervortretendsten Eigenschaften seines Pinsels: Eigenschaften, die ihn von Raphael, Tizian und Mich. Angelo unterscheiden, ohne ihn einem dieser Meister unterzuordnen.

Die Kuppel in St. Joh. zu Parma zeigt, was Correggio in der Zeichnung, besonders der Verkürzungen, leistete; das Nonnenkloster des h. Paulus ebenda, mythologische Gruppen, seine Vollendung in Colorit und lieblichen Form. Seine ältesten Staffeleybilder sind zum Theil untergegangen. Madonna mit dem h. Sebastian zu Dresden ist eines der ältesten; der h. Hieronymus (zu Paris) *) und die Nacht (1530) (zu Dresden) die vollendetsten Werke dieses Künstlers; Madonna della Scodella zu Parma ist stark retouchirt; Leda, Jo in Potsdam, Ecco homo, Verlobung der h. Catharina (in Petersburg) Magdalena zu Dresden, der Oehlberg in Spanien stehen zwischen diesen. Der h. Georg zu Dresden ist aus des Künstlers spät-

*) Oder Parma?.

ster Manier. Correggio ward durch die Harmonie der Farbengebung zum Stifter einer Schule (lombardischen, deren Hauptzweck es war, Sinn und Gemüth des Schauenden zu ergötzen. Im Verständniß des Helldunkels, in der Rundung der Figuren, in der Luftperspective und weiser Mäßigung der Reflexe und deren Vermittelung in unmerkbaren Uebergängen ward er Muster; seine Fehler waren eine allzugroße Weiche durch den Mißbrauch der krummen Linien, und nicht selten einige Affectation in Stellung und Ausdruck. In den Lokaltinten und deren Wahrheit steht er Tizian nach, im edlen Ausdruck Raphael, in gelehrter Composition den Bolognesern; seine magische Lichtvertheilung, seine harmonischen Uebergänge und seine Wirkung des Helldunkels hat dagegen Niemand nach ihm erreicht.

Ohne streng genommen eine Schule gegründet zu haben, fand Correggio doch zahlreiche Nachahmer. Fr. Cappelli, Giov. Giarola, der Freskomahler und Bernieri, der Miniaturmahler; Fr. Rondani, Bern. Gatti; sein Sohn Pomp. Allegri, Gandini waren unmittelbare Schüler Correggios. Raf. Motta und Lel. Orsi, dessen Lehrer, Zachettti, Pagani, Pul. Paolo und viele andre führten seinen Styl, mehr oder weniger mit römischer Nachahmung vermischt fort, bis die Mahlerschule der Lombardey endlich völlig in die der Caracci überging.

In Parma selbst blühte, nachdem früh Ludovico da Parma, ein Schüler des Francia, Araldi und Castelli, Schüler Giam Bellinos, Ruhm erworben, kurz nach Correggio Fr. Mazzuola (Mazzolini)

il Parmigianino
geb. 1503, gest. 1540. Er war ein Schüler Marmittas und ward sehr jung zu einem der glücklichsten Nacheiferer Correggios (Madonna im Kloster della Nunziata; später nahm er noch mehr Raphael zum Vorbilde (St. Joh. Kirche). Zugleich strebte er gelehrter Zeichnung nach; allein seine allzu krummen Linien gaben seinen Ausdruck nicht selten etwas Gesuchtes, das an falsche Grazie streift. Die Leichtigkeit seiner Composition, und sein freier und feuriger Pinsel bilden seine größten Verdienste. (S. Rocco in Petronio, Mad. della Rosa zu Dresden. Unter seinen Schülern verdienen Pomp. Amidano, Bertoja, Giv. Mazzuola (St. Georg zu Dresden) Erwähnung. Mit Bernabei, Barili u. a. ging die Schule des Parmigianino aus und durch Lanfranco in die der Caracci über.

Die Familie der Gonzaga hatte in Mantua die schönen Künste nicht weniger beschützt, als die der Este in Ferrara. Mantegna mahlte zu Mantua und hinterließ hier eine Schule, in der Giulio Romano später die Grundsätze der römischen Schule einführte. Unter seinen Zöglingen war Raf. dal Colle und Primaticcio (s. Bologna) ausgezeichnet: Mosca, zwey Costa, Rimaldo Martovano eiferten diesen nach. Später waltete hier die Schule Pierin del Vagas Mass. Venusti, Domen. Fetis und Cavasaggios, dessen Schüler Manfredi, hier mahlte.

In Mailand verbreitete sich unter den Visconti die Schule Giottos durch seine Schüler

Andrino da Edessa und Michelino. Giov. da Milano ein Schüler des Taddeo Gaddi und seine Söhne mahlten hier, um 1350. Andrea da Milano und Bramante Lazzari (da Urbino) als Architekt groß und Ag. di Bramantino, Vinc. Toppa, und endlich Ant. Rossi, Bastol. da Casino, Vinc. Civerchio erfüllen das 15. Jahrh. Hierauf gründete Leonardo da Vinci die Mahlerschule zu Mailand, aus der, Bern. Luvino, And. Salaino, Fr. Melzo und Ant. Baltrassio als seine geschicktesten Nachahmer hervorgingen. Diese Schule erhielt sich hier bis zu den Zeiten Caravagios. Gaudenzio Ferrari und seine zahlreiche Schule folgte dem Geschmack Peruginos, und der Geist dieses Meisters erhielt sich so neben dem Leon. da Vincis in Mailand, bis auch hier im 16. Jahrh. alles den Caraccis nachzueifern anfing. In Cremona, wo man schon um 1210 Mahler zählt und wo 100 Jahr später Simon Cremonese mahlte, stiftete Altobello Melone im 15. Jahrh. eine Schule, welche dem Styl Peruginos folgte; Il Tadino, Boccacino Boccaccio gest. 1540 und Galeazzo Campo, sein Schüler, erhielten diesen Styl, den Giulio Campo und Antonio sein Bruder fortsetzte, bis Gatti (gen. il Sojaro) und seine Schule den Styl Correggios hier herrschend machten. Bernard. Campo geb. 1522 und seine zahlreiche Schule führten diesen bis auf die Zeit der Caracci fort. Unterdeß hatte Ercole Proraccini in Mailand eine neue Schule gegründet, die sich durch ein kräftiges Colorit, Erhabenheit, die bis-

weilen an das Plumpe streift und eine venezianische Durchsichtigkeit der Farben auszeichnet. Camillo Procaccini geb. 1546 und
Giul. Ces. Procaccini
geb. 1548 waren die ausgezeichnetsten Glieder dieser zum Studium der Natur zurückgekehrten Schule; doch diese schließen sich, wie die ganze lombardische Schule dieser Zeit bereits den Caracci an.

Eher wir zu dieser übergehen, haben wir noch über die in Genua und Ligurien herrschende Schule der Mahlerey einiges nachzuholen. Gugl. Embriaco, Nic. da Voltri, Lud. Brera und dessen Schüler, Ant. Semino werden uns hier als Mahler im alten Styl genannt, bis Giov. Cambiaso, 1495 geb., sich aus der Manier Pierin del Vaga und Pordenones einen eigenen Styl bildete, der lange als die Grundlage des Genuesischen Geschmacks vorwaltete. Starke Umrisse, kolossale Verhältnisse und kräftiges Colorit waren der Charakter dieser Schule, welchen
Luca Cambiaso
geb. 1527, mit mehr Grazie und gefälligerer Farbengebung paarte (h. Bartolomeus in Olivella Hochzeit Amors und Psyche im Pallast Serra). Spezzino Paggi und Tavarone gest. 1641, waren seine Schüler. Ihre Schüler und die des Castello bildeten diese Manier fort, bis Bern. Strozzi (il Capucino,
Il prete
il Preto Genovese) gest. 1644, durch die Nachahmung des Fleisches, und strenge Beobachtung der Natur, Kraft und Charakter ausgezeichnet, eine eigne Schule gründete, die sich lange erhielt. (Sängerin und David, Rebecca und h.

Thomas zu Dresden). Mit Assereto gest. 1649, ward sie jedoch durch die Nachahmung der Caracci verdrängt, bis Rubens Erscheinung in Genua, und der Ruhm des durch Bernini gebildeten Gaulli einer neuen Schule Entstehung gab. Vor diesem galt

Gior. Bened. Castiglione

geb. 1616, gest. 1670, aus der Schule Vandyks (Rubens) für den ersten Mahler seiner Zeit. Er nahm Bassano für die Wahl seiner Gegenstände zum Muster, ward Meister im Porträt (Geburt des Heilands in S. Luca, Reise Jacobs, Arche Noah in Dresden) als Thiermahler Muster, und hinterließ eine zahlreiche Schule, in der Piola, der dem Pietro da Cortona ähnlich ward, Bocciardo, Valer. Castello, Schüler des Sarzana sich hervorthaten. Unter des letztern Schülern war Biscaino (Anbetung der Magier u. a. in Dresden) ausgezeichnet. Endlich erwarb Giov. Bat. Gaulli, gen.

Baciccio

geb. 1639 gest. 1709, hohen Ruhm. Er empfing seine Bildung von Bernini; sein Colorit ist frisch und abwechselnd, seine Formen besser als bey Giordano, seinem Zeitgenossen, im Fresko ist er kräftig und gefällig zugleich, sein Ton etwas gelblich-grün. Lebendigkeit und Bewegung (Decke in Gesu zu Rom) gesonders gelungen. Kinderfiguren, in denen er den Fiamengo kopirte, zeichnen diesen Meister aus. Unter seinen Schülern traten Odazzi, il Molinaretto und Mazzanti hervor. Andrea Carlomi galt neben ihm für einen ausgezeichneten Mahler; er nahm

die Venezianer zu Mustern. Ant. Tavella, der den Cav. Tempesta nachahmte, Bertolotto, Dom. Paradi, Anhänger der Venezianer, und dessen Schüler, Temines und Revello beschließen die Reihe der genuesischen Mahler.

Piemont, wo Maestro Giorgio um 1314 die Mahlerey in Aufnahme brachte, hat außer den Gugl. Caccia (Moncalvo), der ein Eklektiker war, und And. del Sarto gut nachahmte, und Molinari, einem Zögling der Caracci, wenig bedeutende Mahler hervorgebracht; Ferd. Cairo geb. 1666, Corrado Giaquinto, Guidoboni, und de Mura verdienen jedoch als aus Piemont gebürtig erwähnt zu werden.

Die 1652 gestiftete Mahler-Akademie zu Turin reformirte Amadeus III. im J. 1778 und Lor. Pecheux ward ihr Präsident.

In Bologna hatte sich fast gleichzeitig mit Florenz, ja noch früher als dort, eine Mahlerschule gebildet, an deren Spitze (nach Baldi) ein Meister mit der Chiffer P. F. um 1120 stand. Ein Giudo da Bologna wird um 1200 genannt; Ventura blühte um 1200, Orsone um 1240, Manno gegen 1260, von deren Werken sich Bruchstücke in der Akademie (sonst Pallast Malvezzi) finden. Später blühte Franco da Bologna, dessen Schüler Vitale, Lorenzo, Simone und Jac. d'Avanzi das 14. Jahrh. anfüllen.

Lippo Dalmasi (delle Madonne)

um 1400, ein Schüler Vitales, befreite den den Geschmack von seiner bisherigen Steifheit;

seine Madonnen sind Urbilder der Frömmigkeit und Unschuld. Unter vielen andern war Andrea Solario, gen. il Zingaro, Lippos Schüler. Marco Zoppo, einer derselben, ward Lehrer des großen Francesco Raibolini, gen.

Francia

geb. 1450, des Stifters derjenigen Bolognesischen Schule, welche sich bis zu den Zeiten der Caracci erhielt. Durch ihn gewann die Zeichnung an Leben und Wahrheit, seine Farbengebung ist der des Pietro Perugino überlegen, seine Behandlung der seiner großen Zeitgenossen, Gian Bellin, Leon. da Vinci, Perugino wenigstens gleich; aber der Anblick eines Bildes des Jünglings Raphaels soll ihn getödtet haben. Naivetät, Grazie, und kräftiges Colorit sind seine Hauptverdienste; seine Erfindung ist einfach und etwas kalt. (Mandonna in della Misericordia und S. Giorgio Magg.) Francescos Schule erfüllte das ganze 16. Jahrh. Ant. Ruimondi, Marco Meloni (il Carpigianino) Lor. Costa, Tim. Viti waren die bedeutendsten unter seinen Zöglingen. Bat. Ramenghi, gen. Bagnocavallo um 1542, und sein Schüler Innocenz Francucci gen. da Imola (in S. Giacoma Magg., S. Michele) suchten Francias Styl mit dem Raphaels zu vereinigen. Auch

Fr. Primaticcio

ging aus dieser Schule hervor. Dieser, 1490 geb. und 1570 gest., besaß viel Erfindung, gutes Kolorit, allein wenig Natur (Fontainebleau); Nicolo dell Abate (Pallast Leoni und Aka=

demie) war sein vorzüglichster Schüler. Pellegrin Pellegrini, gen. Tibaldi geb. 1527, Schüler des Bagnocavallo, legte sich auf die Nachahmung Michel Angelos; (Logen zu Ancona, Kapelle S. Jacopo, Akademie); Kraft mit Grazie vereint, bilden den Charakter seines Styls, der selbst den Caracci zum Vorbilde diente; dennoch ist er von Uebertreibung des Starken keinesweges frey.

Obgleich nun Innocenz von Imola die Schule Francias durch richtigere Zeichnung und glückliche Wahl, Bagnocavallo durch Feuer und Reiz der Farbengebung, Primaticcio durch Annäherung an den Styl Raphaels und Pellegr. Tibaldi an den Michel Angelos fortzubilden sich bestrebt hatten, so blieb diese doch hinter den übrigen Mahlerschulen Italiens, wo auf Perugino, Raphael, auf Mantegna, Correggio, auf Giorgione Tizian gefolgt war, zurück. Unter den Schülern Tibaldis, Fr. Bezzi, gen. Nosadello, Prosp. Fontana, Lavinia Fontana, Dr. Samacchini und denen des lieblichen Lorenzo Sabatini, Schüler Primaticcios, verfiel sie vollends in sträfliche Manier und in die oberflächliche Nachahmung Michel Angelos, von der wir oben (s. florentiner Schule) gesprochen haben. Gegen dies Unwesen und gegen jene andre Uebertreibung, mit der von Rom aus Caravaggio, der Feind der Idealisten, die Nachahmung der gemeinen Natur betrieb und lehrte, erhoben sich zu Ende des 16. Jahrh. zwey Schüler Fontanas, Lud, und Ag. Caracci, und begründeten in kurzer Zeit eine Reform der Kunst, die in der Geschichte derselben Epoche macht,

Ludovico Caracci

geb. 1555, gest. 1619, gründete, nachdem er in der Schule Fontanas, und durch Studien nach Andrea del Sarto, Tintoretto, Paul Veronese, Giulio Romano, Tibaldi und Bagnocavallo seine Einsichten erweitert hatte, in Bologna eine Mahlerschule nach ganz neuen Grundsätzen. Die Nachahmung der edlen Natur, Maaß in allen Dingen, Zeichnung und Composition wurden ihm Grundlagen der Mahlerey. In dieser Schule wurden seine beiden Vettern,

Agostino Caracci

geb. 1557, gest. 1602 und

Annibale Caracci

geb. 1560, gest. 1609, bald seine mächtigsten Stützen. Alle drey strebten vereint demselben Ziele nach der Reform des Kunstgeschmacks, und erreichten dieses durch vielseitige, umfassende Bildung, theoretisch durch Lehrer, praktisch durch Meisterwerke, welche die Bewunderung Italiens auf sie lenkten. Ludovico, Vorgänger und Lehrer der beiden jüngern Caracci, war der eigentliche Schöpfer des neuen Kunststyls. Große Wirkung durch kräftige Schattenparthien, Grazie in Form und Gestalt, eine durchdachte Anordnung (Versuchung des h. Benedict und sieben andre Compositionen in S. Michele) tiefes Studium des Nackten (Kirche Mendicanti der Carthäuser) und gelehrte Zeichnung bilden seinen Stiyl. Vor seinen Vettern hat er größere Schönheit der Köpfe, mehr Grazie der Gestalt und größere Freiheit voraus; das Studium des Helldunkels, die Größe der Erfindung, der Drapperie, die vollendete Zeich-

nung theilt er mit ihnen. Er war ein entschiedener Eklektiker in der Kunst. Bald kommt er Tintoretto und Tizian an Farbenreiz, bald Correggio an Anmuth gleich; hier, wie im Totila, erreicht er Paolo Veronese an Würde: dort im Klosterbrande, Bassano an Kraft des Colorits, oder Tibaldi an dreister Zeichnung des Nackten. Agostino, groß als Kupferstecher, besitzt weniger Freiheit des Pinsels, größere Genauigkeit und Zierlichkeit der Zeichnung, und liebt vor allen poetische und allegorische Gegenstände (das bekannte omnia vincit amor) sinnliche und hochernste Darstellungen (Communion des h. Hieronymus) und das Collossale der Gestalt. Annibale dagegen ist als schaffender Geist der größte unter den Dreien, der mächtigste Zeichner, in Farbenton etwas heller, als Ludovico und sein Bruder; im Technischen der Kunst der unterrichteste. Bey den beiden letztern ist übrigens ein Fortschreiten der Kunstbildung vom Unvollkommnen zum Vollkommnern sichtbar; (Dresdner Gallerie); Ludovico bleibt sich gleich. Maaß und Oeconomie, Sparsamkeit in der Composition, ein Ausdruck, dem man jedoch das Studium zuweilen allzusehr ansieht, eine gewisse Unfreiheit und ein Mangel an begeisterter Eingebung, welche eben die Grenzen ihres Kunstvermögens und den wesentlichen Unterschied zwischen ihnen und den größern Meistern, denen sie nachstrebten, bildet, bezeichnen den Charakter ihrer Schule; in allem was Gelehrsamkeit, tiefes Studium und Kenntniß des Technischen in der Kunst lehren kann, stehen sie keinem derselben nach; was ihnen fehlt ist die fromme Einfalt, das Absichtslose, die Unschuld

der Kunst. Alles in ihren Werken ist Berechnung, Plan und System; nichts geschieht unbewußt und aus einem Gefühl der Nothwendigkeit; alles hat seinen Zweck und seine bestimmte Stelle. Diese Absichtlichkeit der Kunst zerstört, wenn sie allzu fühlbar wird, einen Theil ihrer Wirkung, und giebt den Werken dieser Meister eine gewisse Kälte, die mit der tiefen Innigkeit, der Gluth und dem frommen Sinn den älteren Mahler im Widerspruch steht. Welche Rückwürkung diese Eigenschaften in unsern Tagen in der deutschen Schule hervorriefen, ist bekannt; allein schon zu der Caracci Zeit erhob sich die Schule Mich. Ang. Caravaggios zu Rom und Neapel gegen diese Lehren der Caracci, und machte ihr lange den Sieg streitig.

Agostino Caracci, anfänglich Schüler Bast. Passerottis, der den Zuchero zum Lehrer hatte, und der den dieser Schule eignen Schein der Vollendung besaß, zog später den Grabstichel dem Pinsel vor und ward Meister im Kupferstich; hierauf wirkte er als Lehrer an der von Ludovico gestifteten Akademie, wo das Studium des Nackten, die Anatomie, die Perspektive theoretisch behandelt wurden. Sein größtes Werk als Mahler ist der h. Hieronymus zu Paris im Colorit der Venezianer. Die Fresko im Pallast Magnani verbreiteten den Ruhm der Caracci durch ganz Italien, der Pallast Farnese von Ann. und Agast. Caracci gemahlt, erhob denselben auf den höchsten Gipfel.

Das Auszeichnende in Ludovicos Talent zeigt sich in den Freskos von S. Michele in bosco; das Annibales in dem heil. Rochus

zu Dresden und der farnesischen Gallerie, das Agostinos im h. Bartolomaeus und Hieronymus, ziemlich vollständig.

Eine zahllose Schule ging von diesen drey Reformatoren der Mahlerey aus. Doch die vorzüglichsten unter ihren Schülern theilten sich gewissermaaßen in die Talente, die in ihnen selbst vereint anzutreffen waren: jeder, um seinen Antheil zur höchsten Vollendung auszubilden. So nahm Guido die starken Lichteffekte Ludovicos, später die Heiterkeit Annibales zum Muster, Domenichino seine tiefgedachte Anordnung, Albano die Lieblichkeit Ludovicos und Agostinos schalkhaften Sinn, Lanfranco und Guercino die Lichtvertheilung Ludovicos, Schidone das Wissenschaftliche aller drey Meister in Verbindung mit dem Colorit Correggio's, wobey er sowohl, als Guercino bis an die äußersten Grenzen erlaubter Nachahmung der Natur streiften. Doch alle diese Meister müssen wir noch im Einzelnen näher kennen lernen.

Im Ganzen genommen war es der Styl Correggios, den auch die Caracci zur Grundlage der Farbengebung nahmen. Diese Anerkennung trieb

Bartholomeo Schidone (Schedoni)

geb. 1560, gest. 1616 bis zu entschiedener Nachahmung. Die Anmuth seines Vorbildes, seine Leichtigkeit sind das Ziel, nach dem er strebt. Dabey ist er für alle übrige Theile der Mahlerey jedoch Schüler der Caracci. In der Nachahmung der Natur ging er nicht selten über die Grenzlinie des Schönen hinaus, und verfiel in das Niedre

und Gemeine. (Grablegung Christi, Madonna zu Dresden, Gallerie Doria zu Genua). Am besten gelingen ihm niedre Gegenstände, Bettelknaben, Zigeuner, alte Weiber. Seine Manier ward durch M. A. Merigi gen. Caravaggio in Unteritalien zur herrschenden, und riß selbst Guido, Guercin und Lionel Spada eine Zeitlang zur Nachahmung hin.

Giov. Lanfranco

geb. 1580, gest. 1647, war einer der glücklichsten Schüler der Caracci, unter denen er im Pallast Farnese arbeitete. Hier bildete er seinen Geschmack für Kuppelmahlerey aus, für den er mit Recht berühmt ist. In den Verkürzungen ahmte er Correggio nach; für die glückliche Behandlung des Helldunkels, die Rundung seiner Figuren (Evangelisten St. Agostino zu Rom, Villa Borghese, Kuppel von della Vale). Dennoch war es ihm mehr um den Schein, als die Wahrheit zu thun: seine Bewegungen sind lebhaft, seine Composition voll Harmonie und Wirkung, die Mitteltinten trefflich, sein Helldunkel zauberisch. Sein Styl, der zuletzt der bolognesischen Schule ziemlich fremd ward und den Pietro da Cortona zum Vorbilde diente, fand besonders in Neapel viele Nachahmer. Unter seinen Schülern, Giac. Brandi, Bernaschi zu Turin, Bianchi, Preti u. a. artete er jedoch früh zu völliger Oberflächlichkeit (Machinisti) aus, die Solimena zu Neapel auf den höchsten Grad des Frivolen trieb.

Guido Reni

geb. 1575, gest. 1642, ward durch weitverbreitete

Werke einer der einflußreichesten Schüler der Caracci. Man unterscheidet in seinen Bildern drey ziemlich verschiedene Manieren *), deren erste, auf die Nachahmung Albert Dürers gegründet, etwa Steifes und Scharfes in den Umrissen zeigt, das er ablegte, als er die Schule Calvarts mit der der Caracci vertauschte. (Sybille). In Rom mahlte er in seiner zweiten durch Weiche, Adel und Schönheit der Umrisse und eine helle Farbengebung bezeichneten Manier, die Aurora in Buspigliosi, Monte Cavallo, St. Michael und Sta. Maria Magg. Hierauf bildete er, aus Neapel fliehend, in Bologna selbst seine dritte Manier (Himmelfarth der Madonna zu Genua, Kirche der Mandicanti) die sich durch einen flüchtigen Pinsel (er zeichnete mit dem Pinsel, wie man sagt) Größe der Composition, Lieblichkeit und Jungfräulichkeit der weiblichen Köpfe, hohe Idealität in den Greiseskö pfen (Peter und Paul in Bologna) schwache, sehr helle Farben und Innigkeit des Ausdrucks auszeichnet (Verkündigung in Paris). Schönheit und Zartheit der Gestalt (nach der Niobe studirt) noch mehr aber der Köpfe, die für das Nackte des Körpers oft zu ideal sind, liebliche Farbengebung, schöne, doch oft unharmonische Gewänder, fehlerhafte Linearperspective, eine anscheinende Leichtigkeit, die jedoch auf tiefen Studien beruht, und Würde, die nicht immer von Uebertreibung frey ist, sind die Charaktere seines Styls.

Unter seiner zahlreichen Schule thaten Cortarcini (gen. il Pesarese) und Sementi

*) S. dagegen Fiorillo Bd. II.

durch treue Nachahmung ihres Lehrers, Fr. Gessi, And. Sivani, Brigio, Ercolino di Guido, Campana, Bolognini, Toriani, Pellegrini, Luca da Reggio, Sobleau, vor allen aber Guido Cagnacci geb. 1601, durch zauberische Färbung des Fleisches (Lucrezia) und Verschmelzung des Giorgionischen Colorits mit dem Guidos sich aus.

Fr. Albano (Albani)

geb. 1578, gest. 1660, Zögling der Akademie der Caracci, bildete, nachdem er in Rom die vier Elemente, die Gallerie Verospi und viele Kirchenbilder gemahlt hatte, sein Talent für die Landschaftsmahlerey besonders aus. Seine Bilder dieser Art staffierte er mit allegorischen und mythologischen Gestalten, und ward in diesem Zweige der Kunst zum Meister. Seine Zeichnung ist rein, seine Farbengebung angenehm und reizend; seine Erfindung poetisch und unerschöpflich; vorzüglich gelingen ihm Bilder von Liebesgöttern, Galatheen, Dianen (Venus zu Dresden). Fröhlichkeit und Lieblichkeit sind die Charaktere seines Styls; eine zauberische Ruhe und Harmonie schwebt auf seinen Gemählden. Das Derbe und Kräftige der Caracci war ihm fremd, wie die gemeine Natur Caravaggios; die Lieblichkeit und Grazie mancher kleinen Bilder Ludov. Caracci ward vielmehr sein Muster, das er übertraf. In der Landschaft ist er von wenigen erreicht, von keinem, außer Claude übertroffen.

Unter seinen Schülern erwarben And. Sacchi (s. Rom) und Giambatt. Speranza, Fr. Ghelli, Morelli, Maria Galli (gen.

Bibiena) Menzani, der Baummahler, Bononi (lo Anconitano) Vaccaro, Mola, die Albano's Styl mit dem Guercins verschmolzen u. a. hohen Ruhm. Auch Carlo Cignani entstammte dieser Schule (s. weiter unten).

Domenico Zampuri (gen. Domenichino)

geb. 1585, gest. 1641, ward durch Fleiß und Studium zu dem ausgezeichnetsten unter den Schülern der Carracci. Als Zeichner war er genau, gründlich und voller Ausdruck, so daß er in diesem Punkt neben Raphael steht; sein Colorit voll Wahrheit, seine Composition tiefgedacht, und mit unerreichter Kunst geordnet. Für diesen Theil der Mahlerey, für ökonomische, scenische und elegante Anordnung der Gruppen ist er ein ewiges Muster. Seine Bilder erklären sich selbst, die Hauptfigur tritt mächtig hervor (Jagd der Diana, Geisselung S. Andreae in S. Gregorio zu Rom, Sta. Agnese vor allen aber die Communion des h. Hieronymus zu Grotta Ferrata und den Rosenkranz). In den Stellungen ahmt er oft Correggio nach, seine Gestalten sind jedoch noch anmuthiger. Im Fresco (Grotta Ferrata, Andrea della Valle, S. Silvestro) ist er noch harmonischer und weicher in der Farbengebung. Seine Erfindung ist nicht immer die Beste, und im Gefühl dieses Mangels ahmte er oft Compositionen Agostin oder Annibale's nach. (Hieronymus, Caecilie). Sein S. Rocco ist jedoch auch von Seiten der poetischen Erfindung ein Meisterstück.

Aus seiner Schule zeichneten sich Antonio Ricci (gen. Barbalonga) And. Camassei

und Fr. Cozza aus Calabrien aus. Canini, Passeri, Pietro del Po u. a. gehören gleichfalls seiner Schule an; eben so wie Piet. Testa, der nachherige Nachahmer Piet. da Cortonas, der in seinen Werken den Styl dieser beiden Meister mit der Gelehrsamkeit Poussins zu vereinigen suchte Joseph im Capitol. Andre Zeitgenossen auf die Domenichinos Beispiel einwirkte, waren Lionello Spada (la Scimia del Caravaggio) die Bücher der Ketzer in S. Domenico zu Bologna); All. Tiarini, Schüler des Passignano, voller Kenntniß in Zeichnung und Prospective, doch ohne Grazie; Giov. Donducci (Mastelletta) voll wirksamer Lichter, Curti, der Erfinder der Goldschraffirungen im Fresco, Colonna, Cavedone, Giul. Kromer (il Tedesco), Scarsellino u. a.

Giv. Fr. Barbieri (gen. Guercino da Lento)

geb. 1590, gest. 1666, war einer der größten Meister aus der Schule der Caracci. Er näherte sich dem Styl Caravaggios durch Nachahmung der Natur ohne alle Idealität, und stieg in dieser Beziehung bis zu den Grenzen des Erlaubten hinab, die Schidone bisweilen überschritt. Stärke und Kraft der Tinten, die er ohne alle Vermittelung doch harmonisch zu stellen wußte, lebhafte Farben, richtige und feurige Zeichnung, doch ohne Adel und in späterer Zeit (zweite Manier) mehr Grazie, Helligkeit und ein feinerer Pinsel bilden die Charaktere seines Styls. Ein gewisser bräunlicher Ton, das Feuer seiner Composition und die scharfen Gegensätze von Licht und Schat-

ten machen seine Gemählde leicht erkennbar (h. Petronilla im Capitol, St. Bernardo aus Michele in Bosco, Herodias, vier Evangelisten in Dresden und viele andre, so wie unter seinen Frescos die Aurora im Pallast Ludovisi und S. Grisogono). Aus seiner zahlreichen Schule gingen Seb. Bombelli, im Porträt ausgezeichnet, Lana, Fr. Mola, der zwischen seinen Lehrern und Caravaggio hindurch sich eine eigne Bahn brach (Ceyx und Alcyone in Dresd.) Mattia Preti, Ann. Passeri, Livizzani u. a. hervor.

Nach diesen fünf Gründern neuer Schulen, deren jede irgend eine eigenthümliche Richtung einschlug, verdient noch Sista Badalocchio, Schüler und Gehülfe Aun. Caraccis eine besondre Erwähnung. Groß als Zeichner (Logen des Raphael mit Lanfranco, S. Sebastian mit Jacconi) leistete er durch Eil meistens weniger als er vermochte.

Nach dem Tode dieser großen Meister ging ihr Styl durch die Nachahmung geistloser Schüler in eine sträfliche Manier über. Wir haben schon oben (s. Römische Schule) gesehn, wie durch Oberflächlichkeit und Nachahmung des Scheins, durch die Naturalisten und die Schule Pietro di Cortonas, nach diesen durch die maschinenmäßige Eil Luco Giordanos und die frivole Leichtigkeit Solimenas, die im Styl Lanfranco zu folgen vorgaben, die besten Grundsätze der bolognesischen Schule untergraben wurden, und ein Verderben, ähnlich dem der Nachfolger Michel Angelos, zum zweitenmal in Italien einriß.

Unter den Künstlern, welche in dieser Zeit des

Verfalls, den guten Geschmack in Oberitalien noch einigermaßen aufrecht erhielten, verdienen die Landriani, Ghisolfo, der dem Styl Salv. Rosas folgte, Carlo Sacchi aus Pavia, P. Gnocchi, der dem Luini nachstrebte, Neri, Natali u. a. Erwähnung. Aus der Schule der Caracci selbst zeichneten sich Canuti, die beiden Gennari, Bart. Cesi, Ces. Baglioni, Giac. Tacconi, Fr. Brizio, der Freund und Gehülfe Ludovicos, Lor. Garbieri, voll Kraft, Grazie und guter Zeichnung, Liugi Massart, Lor. Pasinelli, noch zu ihrer Zeit aus. Unter ihren Nachfolgern aber steht

Carlo Cignani

geb. 1628, gest. 1719, oben an. Er nahm als Schüler Albanos die eklektischen Grundsätze dieser Schule an, ohne einem Meister blindlings zu folgen. Tizian, Guido, die Caracci und Correggio flossen in seinem Styl zusammen, dem eine treffliche Farbengebung und genaue Zeichnung Eigenthümlichkeit verliehen (Urtheil des Paris zu Livorno, Farnesische Saal in Bologna, Michele in Rosco, Kuppel in Forli, wo er 1694 die Akademie gründete). Die edle Natur war sein Vorbild; in der Behandlung erinnert er an Correggio, sein Farbenton ist hell und licht, und eine anmuthige Leichtigkeit ruht auf seinen Bildern. Unter seinen Schülern nennen wir Franceschini, Quaini, Valeriani, Fr. Bibiena u. a. Mit Cignani blühte in Modena, Fr. Stringa geb. 1635, Schüler des Lana, ein gelehrter Mahler. Consetti, sein Zögling, stiftete die Akademie zu Modena von neuem: Gius.

Soli ging aus dieser hervor. Pietr. Desani hatte sich in Reggio hervorgethan, Fr. Ferrari bildete die architektonische Mahlerey zu Ferrara aus; sein Sohn Ant. Felice, Giv. Mingozzi, die Pozzi, die Volari, Schüler Biblienas, folgten ihnen. Giov. Santi, Schüler Canutis, Chiarini, Rombaldi, Gius. del Sole verbreiteten den Styl Cignanis nach Mailand, Lucca u. a. Orte hin. Endlich stieg unter

Marcant. Franceschini

geb. 1648, gest. 1729, die Schule der Caracci noch einmal zu einigem Ansehn empor. Er war ein Schüler Cignanis und hielt dem Ruhm Luca Giordanos und Baccios in Oberitalien das Gleichgewicht. (Kuppel in Corpus Domini, Communion der Apostel). Gatti, Meloni und Ant. Rossi waren seine Schüler. Lieblichkeit des Colorits, und eine gewisse Monotonie in Stellungen und Formen (Familienähnlichkeit) bezeichnen den Charakter seiner Schule. Giov. Gius. del Sole, Schüler Albanis, ward als Landschafter bedeutend. Donato Creti gest. 1749) Schüler Pasinellis und seine Zöglinge, Graziani und Fratta, Milani gest. 1749 und dessen Schule, Zanotti (Schriftsteller über Mahlerey) und Gius. M. Crespi gest. 1747, Schüler Canatis, mit seiner Schule, Fiti, Guarienti und Liugi Crespi, alle Nachahmer Cignanis, reichen bis an die neuste Zeit hinauf. Fab. Ceruti und Giov. Cadioli zu Mantua, Panzacchi, Monticelli, Minozzi, Lodi in der Landschaft, Coppa in Bambocciaden, Giov. Conti, als Schlachtenmah-

ler, Dom. Bettini, Vitale, Manzini als Frucht- und Thiermahler, Bandi als Porträtmahler, Manini, zwey Haffner, Chiarini Bigari, Francia, Gasp. Pesci als Ansichtenmahler; ferner Nuvolone und sein Schüler Panza in Mailand, Fr. Caccianiga und Zanata Girardi, Nachahmer Franceschini, Daelli und Era, Ant. Tesi gest. 1766 zu Modena und Filippo Pasquale zu Forli verdienen wenigstens genannt zu werden. Mit ihnen geht die eigenthümliche lombardisch-bolognesische Schule in den Styl über, der zu Ende des 18. Jahrh. von der französischen Schule aus, sich über ganz Italien verbreitete, (Appini) und den wir am Schluß des folgenden Abschnitts näher kennen lernen werden.

Zum Schluß des gegenwärtigen sey noch erwähnt, daß die musivische Kunst, welche von den ältesten Zeiten her in Italien geblüht, von Giotto, Taffi und Turrita vervollkommnet und von Ghirlandajo st. 1493 zur Meisterschaft erhoben, war zu Ende des 17. Jahrh. von Fab. Christofano, seinem Sohn Paolo Christofano, und dessen Schülern Gossoni, Onofri, Regolo, Fattori, Cocchi, Giov. Conti (Madonnenbild im Monte Cavallo) mit großem Ruhme ausgeübt, und durch die Gründung der Fabrik Clemens XI (Römische Mosaik) und die Arbeiten in St. Peter zu neuer Blüthe emporgehoben wurde.

Frankreich.

Rohe Anfänge.

Auch in Frankreich *) war die Mahlerey so weit sie sich mit Verzierung von Bauwerken durch Freskobilder und Mosaiken, und mit Miniaturen in Handschriften beschäftigte, von den Zeiten der Römer her eigentlich nie untergegangen. Das Gebetbuch der Königin Emma, die vier Evangelisten von Vendome, die Handschriften Baluzes, die Bibel des Abt Viviens, das Meßgewand de la Trinité vor dem 9. Jahrh. enthalten schätzbare Ueberbleibsel aus dieser Periode der Kunst. In den nächstfolgenden Jahrh. werden die Mahlereien häufiger. Sie gleichen im Styl ganz den rohen Versuchen der italiänischen Kunst um diese Zeit. Mönche (Fouques) waren die Mahler und Bildhauer dieser Periode, und der sogenannte griechische Styl das Vorbild, nach dem sie arbeiteten. Unter dem Abt Ségur im 12. Jahrh. blühte die Glas- und Emaillemahlerey. Ein Porträt Ludwig d. H. vom J. 1226 und die Glasgemählde von St. Denys zeugen von dem Streben der Kunst nach größerer Freyheit; das Pastellbild Johannes und die Miniaturen in der Handschrift Jean de Mehams aus der Regierung Philipp des Schönen verrathen bereits mannigfache Kenntniß, selbst der Perspective. Das Freskobild in der Kathedrale von Bourg-Fontaine aus der Zeit Philipp VI

*) Vergl. Millin Antiquités nationales, Montfaucon und Le Vieils und Quatremère de Quincy Schriften.

nähert sich schon dem Geiste Giottos, der um diese Zeit (selbst oder durch seine Schüler) in Avignon mahlte; die Handschrift Froissards zeigt treffliche Miniaturen (1356). Unter Carl V nehmen die Mahlereyen an Anzahl und Geschmack zu; die Manuscripte des 15. Jahrh. (das von Monstrelet) sind reich an schönen Miniaturen. Endlich macht das Porträt Renés von Anjou, von ihm selbst gemahlt zu Aix, Epoche; Zeichnung und Perspective zeugen hier die deutlichsten Fortschritte; Jean de Marests Handschrift zeigt Miniaturen voll poetischer Erfindung; correkter Zeichnung und Perspective. (Musivisches Bild Karl VIII in der königl. Bibliothek).

Mit Franz I endlich beginnt die eigentliche Geschichte der französischen Mahlerey. Unter dieser Regierung erschien 1531

Primaticcio

in Frankreich als Reformator der Kunst, deren Erwachen Leonardo da Vinci (um 1515) und And. del Sarto (um 1518) hier verbreitet hatten.

Rossi (Maître Le Roux)

erhielt die Leitung der Freskomahlereyen in Fontainebleau, an denen auch Salviati eine kurze Zeit Theil nahm. Ihm folgte Primaticcio, der mit Ruggieri, Prosp. Fontana, Ramenghi, Nic. delle Abate, den Pallast mit Freskobildern schmückte. Viele andre italienische Künstler *) verbanden sich dabey mit ihnen.

*) Serlio, Benv. Cellini. Vignola, Penni, Synazello a. a.

Eine zahlreiche Schule französischer Künstler ging von diesen aus. Wir nennen unter diesen nur: Fr. Clouet, gen. Janet und Corneille, gute Proträtmahler; Claude und Guill. de Marseille gest. 1537, als Glasmahler berühmt, andrer geringerer nicht zu gedenken. Jean Gougeon, der Bildhauer, ging ebenfalls aus dieser Schule hervor. Bald darauf gründete

Jean Cousin
I. Epoche.

(um 1589) die erste eigentlich französische Mahlerschule. Am ausgezeichnetsten war dieser Meister in Glasmahlereyen, die er wetteifernd mit Rob. Pinaigrier ausführte. Als historisches Gemählde machte sein jüngstes Gericht (Gallerie des Louvre), als Porträt seine Diana von Poitiers, Epoche. Auch als Schriftsteller wirkte er. Ch. Carmois, drey Lerambertş, Eust. de Bois, und G. de Hacy waren seine Zeitgenossen und Schüler, Gill. Gobelin vervollkommnete die Tapetenmahlerey um diese Zeit.

Touys. du Breuil mahlte mit Ruggieri in Fontainebleau (Herkules), Jac. Bunel zierte die Kuppel des Louvre (Kreuzabnahme bey den Augustinern, Madonna bey den Feuillans). Claude Hallé, Nic. Bouvier und Martin Fréminet waren seine Zöglinge. Der letztere, geb. 1576, gest. 1619, nahm Mich. Angelo zum Vorbilde (Kapelle in Fontainebleau). Seine Zeichnung ist jedoch plump und überladen. Dennoch blieb die Mahlerey in Franknoch immer bey einer ungeschickten und characterlosen Nachahmung der Italiäner stehen. Die Zeich-

nung blieb incorrekt, die Farbengebung ohne Harmonie und Kraft, die Composition ohne Phantasie und Empfindung.

Erst

Simon Vouet
II. Epoche.

geb. 1582, gest. 1641, ein Schüler seines Vaters Laurent und in dem edlen Styl der Italiäner gebildet, sollte einen bessern Geist in der franz. Mahlerey hervorrufen. Er strebte Paolo Veronese im Colorit, Raphael in der Zeichnung und Caravaggio in den Lichtern nach. (Franc. a Ripa in Rom, Capelle im Vatican, Versuchung St. Antonius, Franciscus, Eustachius, Galerie des hommes illustres u. a. in Paris). Mit Vouet erwachte der Sinn für Mahlerey in Frankreich und die Blüthenzeit der französischen Kunst brach an. Gleichzeitig mit ihm errangen Noel Jouvenet, Georg Allemand, Perrier Ansehn; unter seinen Schülern Le Brun, Le Sueur, Bat. Mole, P. Mignard, Dorigny u. a. aber erreichte die ältere französische Schule den Gipfel ihrer Blüthe. Aus Quintin Varins Schule aber ging der größte unter allen älteren französischen Mahlern

Nicolas Poussin

hervor. Dieser, 1594 geb. und 1665 gest.; früh von italiänischen Meisterwerken zur Reinheit des Geschmacks herangebildet, ging nach Rom, studirte unter Quesnoy (Fiamengo) die Antike, Optik, Perspektive, Anatomie und bildete sich so zum gelehrten Mahler aus. In der Composition ward er besonders von Dominichinos Geist

angezogen. Nach Vollendung der berühmten sieben Sakramente, ward er nach Paris zurückgerufen, das er jedoch, von Vouet und seiner Parthey angefeindet, bald wieder verließ, und nach Rom zurückging. Ausdruck, Darstellung des Geistes, Poesie des Gedankens, richtige Zeichnung, Beobachtung des Costüms (classische Schule) wurden nun die Zielpunkte seines Strebens; sein Colorit blieb dabey welk und ungefällig: das Mechanische der Kunst unvollendet; so bildet sein Styl den vollkommnen Gegensatz zu der zu seiner Zeit in Frankreich geliebten Manier Rubens, Vouet und Blanchards, denen colossale Figuren, Allegorien und Colorit (Scheinmahlerey) alles war. In der Anordnung kommt er Raphael gleich, wenn gleich oft Gelehrsamkeit und Episoden den Ideenreichthum ersetzen müssen; als Landschaftenmahler, wo er sich zwischen Claudes blühenden Colorite, zwischen S. Rosas milder Größe eine eigene Bahn brach, gebührt ihm ein hoher Rang. Tempel und prachtvolle Monumente zieren seine Landschaften (Diogenes in Paris), deren Charakter man mit Recht heroisch genannt hat; seine Genauigkeit erstreckt sich hier, wie bey Tizian, bis auf die Blätter. In seiner Composition ist ein Ringen nach antiker Ruhe (er pries die Aldobrandinische Hochzeit als eines der ersten Gemählde) sichtbar: Mangel an Feuer und schwaches, meist finstres Colorit (moralische Rhapsodien) sind die Charaktere seines Styls (Sündfluth in Paris). Auch als Schriftsteller über Mahlerey wirkte er bedeutend. Dennoch kann man ihn nicht als den Stifter einer eignen Schule ansehn: Claud. Le Rieux, Le Maire, Errard

und Nocret, seine Zöglige, blieben unbedeutend, und Le Brün, Gemignano und andre verließen seinen Styl völlig; ja, es war erst der neusten Zeit vorbehalten, seine Größe als Mahler wiederum zu erkennen und zu würdigen. Stella aus Lyon, blieb ein kalter Nachahmer seines Geistes, Le Gros (Le Maire) geb. 1597, war nur im architektonischen bedeutend, Jean Mosnier ahmte Cigoli nach, und verbarg seine Manier oft recht glücklich, Pierre de Champagne blieb mittelmäßig, La Richardière (war nur Porträtmahler, Le Fleur Blumenmahler, Claude a Jacq. Henriet nur Glasmahler, Claude du Menil und Nic. Bolleri waren nur in künstlichen Lichtern ausgezeichnet, und so ging der große Geist Poussin's fast ganz einflußlos an der französischen Schule vorüber.

Um diese Zeit erhob

Moses Le Valentin

geb. 1600, die Nachahmung Caravaggios zu großem Ansehn: Nachahmung des Individuums, niedre Gegenstände, Wirthshäuser, Spieler, Raufereien, Zigeuner, Soldaten gelangen ihm vortrefflich: seine historischen Bilder, sind mangelhaft, im Costüm, nachlässig in der Zeichnung und schwach in der Wirkung. Tournier von Toulouse war sein Schüler. Jacq. Blanchard geb. 1600, wurde der französische Tizian genannt, weil er wirklich im Nackten gut, und durch Grazie ausgezeichnet ward. Um diese Zeit ward 1640 in Paris die Mahlerakademie gestiftet, der unter Le Brün eine zweite in Rom folgte.

Claude Gelée, gen. Lorrain,

geb. 1600, gest. 1682, ward hierauf die Stütze

des französischen Mahlerruhms. Er war ein Zögling Ag. Tasis, des Schülers Paul Brills, den er bald übertraf. Niemand kam ihm in treuer und rührender Nachahmung der Natur, besonders in den verschiedenen Wirkungen der Beleuchtung gleich; seine Frische des Morgens mit seiner thauigen Feuchtigkeit, die feierliche Stille des Abends, der abspannende Charakter des Mittags in seinem vollen Glanz, sind unerreicht. Die meist allegorischen und mythologischen Gestalten, in deren Zeichnung er schwach war, fügten Fel. Lauri und Fr. Allegrini häufig hinzu; die Architektur ist oft sehr schön. Seine Landschaften sind weit verbreitet (zwey in Dresden; fünf in Cassel, Colonna u. a.). An Größe und Einfachheit steht er Gaspar Duphet (Poussin) dem Schwager Nicolas nach; an Richtigkeit der Linienperspective Fr. Bloemen (L'Orrizonte); an Fülle und Lieblichkeit der Gedanken aber, an Anmuth, Heiterkeit und Harmonie der Farben und Nachahmung des Lichteffekts erreichte ihn keiner. Seine Blätter scheinen sich zu regen, der Glanz seines Wassers ist unnachahmlich, seine Wolken und die Reinheit seiner Luft sind ewige Vorbilder in dieser Gattung. Giov. Domenico war sein bester Schüler, auch sollen Courtois und Herm. Swanefeld, treffliche Landschafter, von ihm Unterricht genossen haben. Mit ihm erwarben Mich. Sobleau, Jean Boulanger und Baugin als Nachahmer Guido's Ruhm. Laur. de la Hire (st. 1656), stiftete um dieselbe Zeit eine zahlreiche Schule, aus der unter vielen andern

Pierre Mignard

(gest. 1695) gen. Le Romain sich hervorthat. Er

studirte mit Du Fresnoy in Rom, bildete sich nach Raphael und den Caracci einen eigenthümlichen Styl, zeichnete sich früh im Porträt aus (Mazarin), mahlte sodann die Kuppel in Val de Grace (200 zum Theil colossale Figuren) im Geist Lanfranco's, St. Cloud, Versailles und bildete eine zahlreiche Schule, in der Sourley, Ferrand und andre sich auszeichneten. Reichthum der Erfindung und Grazie sind die Charaktere seines Styls: in der Zeichnung ist er korrekt, doch bisweilen kalt, seine Gruppirung ist meisterhaft. Die beiden Testelin zu Lyon, Bourdon (Kreuzigung in Notre Dame) der Tizian und Poussin nachahmte, Pierre Mosnier, Guernier u. a. erlangten neben ihm Ansehn, bis

Eustache Le Sueur

geb. 1617, gest. 1655, ihren Ruhm verdunkelte. Er war ein Schüler Vouets, studirte jedoch nach italiänischen Meistern und wußte sich einen eignen Styl zu bilden. Einfalt der Composition, Ausdruck, viel Phantasie und ein schwaches Colorit nach Guido (sein h. Bruno , Zeichnung nach der Antike bilden die Grundzüge desselben. In der spätern Zeit besserte sich auch sein Colorit. (Marter des h. Lorenz, Pallast Lamberti). Unter seinen Schülern errangen drey seiner Brüder, Goussé, Patel u. a. Ruhm. Nic. Colombel, Claude Le Febre folgten gleichfalls seinem Vorbilde. Niemand aber erreichte um diese Zeit das Ansehn:

Charles Le Bruns,

der, 1619 geb. und 1690 gest., ein Schüler

Vouets, später unter Poussin studirte und dann mit seinem h. Stephan und Andreas in einem eignen Styl auftrat. Die Gallerie Lambert und die Reihe der Bilder aus Alexanders Leben, erhoben seinen Ruhm zum höchsten Gipfel. Kraft des Ausdrucks, Freyheit des Pinsels, Reichthum der Composition, richtige Zeichnung, geschickte Wahl des Gegenstandes, strenges Costüm und gute Lichter sind diesem Gegner Le Sueurs nicht abzusprechen: allein eben so wenig ist auch etwas Gesuchtes, Berechnetes und Theatralisches in seinen Compositionen zu verkennen, das den Charakter seiner Schule bildet. Seine Farbengebung ist schlecht, hart und unharmonisch, seine Allegorien dunkel und das Ganze entbehrt nur zu oft der Begeisterung. (Gallerie von Versailles). Dennoch kann man behaupten, daß die eigentliche französische Schule mit ihm ihre Blüthe erreichte; er umfaßte alle Gattungen in der Mahlerey des Seelenzustandes kam keiner seiner Landsleute ihm gleich, er steht an den Grenzen des Manierirten, ohne diesem jedoch selbst schon, etwas Plumpes und Gleichförmiges in den Gestalten abgerechnet, ergeben zu sein.

Von ihm ab sank die französische Kunst durch die geistlose Nachahmung zweyer Künstler von hohem Range zu sträflicher Manier hinab. Diese beiden Männer waren Coypel und Jouvenet

Noel Coypel

geb. 1628 (1629), gest. 1707, Schüler Poncets, eines Zöglings Vouets, zeichnete sich früh durch eine blühende Phantasie, Geschmack, kräftigen Ausdruck, richtige Zeichnung und liebliches Co-

lorit aus. Seine Freskos in der Capelle des Invalides, St. Jacobus in Notre Dame, Kain in der Akademie zu Rom, deren Direktor er nach Le Brün ward, sind in einem großen Styl ausgeführt. Aus seiner Schule gingen Antoine Coypel sein Sohn, dessen Colorit zu grell ist, während seine Zeichnung ins Flüchtige und Manierirte fällt (Himmelfarth der Madonna in Notre Dame, Capelle von Versailles), und dessen schöne Farbengebung bey wesentlichen Fehlern den Grund zu der nach ihm einbrechenden gehaltlosen Manier legte; Nic. Coypel, sein jüngerer Bruder, gest. 1735, und Ch. Pearson, der sich im Porträt auszeichnete, hervor. Auch die zwey Boulognes, Louis und Bon, nahmen von seinem Styl an. J. B. Forest Schüler Mola's, war kein übler Landschafter, Monoyer mahlte Fruchtstücke ausgezeichnet. La Fosse und Vivien setzten die Schule Le Bruns fort, bis endlich

Jean Jouvenet

geb. 1644, gest. 1717, den Ruhm des ersten Mahlers seiner Zeit für sich in Anspruch nahm. Er studirte die Natur, eignete sich eine großartige Composition (Fischzug des h. Petrus im Louvre), eine manierirte Zeichnung, und eine übermäßig schimmernde und blendende Farbengebung an. Sein Helldunkel ist trefflich; doch seine Perspective ist falsch und sein Colorit erinnert an Guercin in weniger guten Werken; wie diesem, fehlt es auch ihm an idealen Formen. Gegen sein Ende mahlte er, vom Schlag gelähmt, mit der Linken. (Notre Dame). Zu seinem besten Bil-

dern gehört die Heilung des Besessenen, und die Esther. Aus seiner Schule zeichneten sich Jean Restout, Bertin, Cayot, Poilly aus. Fr. de Troy erlangte in Toulouse Ansehn, Jos. Parocel in der Provence, Phil. Meunier zeichnete sich in Architektonischen Gemählden aus; Silvestre in der Landschaft. Um diese Zeit begann der verderbliche Einfluß der französischen Tragödie auf die Mahlerey sich zu zeigen. Der Geist des Conventionellen, der falsche Begriff von Schicklichkeit und im Negativen bestehender Schönheit, der im Drama herrschte, ergriff von jetzt an auch die Mahlerey. Alle Stellungen und Motive, aller Ausdruck, ward nach dem theatralischen Effekt studirt, und nach den auf der Bühne geltenden Regeln berechnet. Daraus entsprang diejenige Kälte und Absichtlichkeit, diejenige berechnete und übertreibende Manier und Steifheit, welche der französischen Mahlerey von nun an eigen blieb, und die noch jetzt, trotz der verdienstvollen Reformen Davids, den Grundcharakter dieser Schule bildet, mit dem sie in der neuesten Zeit auch die italiänische Mahlerey (und Skulptur) angesteckt hat. Schon in Le Brun und Ant. Coypel lagen die Grundzüge dieser Manier, der Uebertriebenheit des Ausdrucks und des Haschens nach Effekt; allein in ihren Schülern, in Dorigny, Hyac. Rigaud, gest. 1743, der im Colorit Van Dyk nachstrebte, Largillière, Le Fage, Cazes, Gillot, bildete sich diese Manier bis zum Abschreckenden aus. Nur die Künstler, welche wie Watteau, niedre Gegenstände, oder wie Bertin, Stücke von geringem Umfang, Früchte und Blumen mahlten, erhielten sich frey davon. Die

entsetzlichen Zeiten der Regentschaft trugen übrigens das Ihrige zum Verfall der wahren Kunst in Frankreich wesentlich bey. In dieser Periode der Herrschaft des Schlechten, Schmachvollen und Falschen, verlohr auch das Auge den Sinn für echte Schönheit, der Geist das Gefühl für Wahrheit und Würde in der Kunst: zu einer Zeit, wo alles im Leben Manier und affektirtes Wesen war, mußte auch die Kunst an diesem allgemeinen Verderben Theil nehmen — und sie that es. Die Mode beherrschte von jeher die Franzosen: Gemählde, Grau in Grau gemahlt (Camaieux) waren zur Mode geworden, und diese verdrängten den Geschmack für Farbengebung und Colorit bald völlig; die Historienmahlerey (heroische Mahlerey) verschwand fast ganz: man verlangte höchstens noch Porträts, und auch in diesen ward die von Loriot neu entdeckte Kunst, Pastellfarben zu fixiren, der Oehlmahlerey bald entschieden vorgezogen. Auch für Email oder Schmelzmahlerey, so lange sie etwas Neues war, erklärte sich der Geschmack der Pariser.

Unter diesen Umständen waren es, wie einst unter Rubens, fast nur Ausländer, welche noch in Frankreich historische Bilder ausführten

J. B. Vanloo

stand unter den einheimischen Künstlern dieser Zeit oben an. Dieser 1684 zu Aix geboren, gest. 1745, war der Stifter jener glatten, und anfangs bestechenden, doch innerlich gehaltlosen und faden Manier, die erst David wieder aus der Mahlerey verdrängen sollte; seine Zeichnung war richtig, und sein Colorit im Geschmack Solimenas. (Chor

der Augustiner und zahllose Porträts). Ch. And. Vanloo bildete den galanten theatralischen Geschmack noch weiter aus: Nachlässigkeiten im Costüm (Opfer der Iphigenia im Louvre) manierirte Zeichnung, die nur die gemeine Natur copirte und kraftvolle Farbengebung (h. Augustin in Petits-Pères, St. Sulpice) sind die Charaktere seines Styls. Doyen de la Bue und seine Söhne Michel, Philipp, Claude, Francois Vanloo waren seine Schüler. Tremollière, Bardon, Pesne bildeten sich gleichfalls nach ihm.

Pierre Subleyras

jedoch, geb. 1699, gest. 1749, nahm die Italiäner besonders Maratta (Kaiser Valens in St. Peter, Gastmahl im Hause des Pharisäers im Louvre (auch zu Dresden) zum Muster. Composition und Gruppirung sind lobenswerth; seine Gewänder sind gut, sein Ton zart und abwechselnd; sein Nacktes mittelmäßig. (Fr. Le Moine ist leicht und graziös, von frischen und angenehmen Tinten; Ch. Parrocel leistete in der Schlachtenmahlerey bedeutendes, S. Chardin im Porträt; Nic. Servandoni in der Decorationsmahlerey (Porticus von S. Sulpice). Ch. Natoire arbeitete für Gobelins.

Mit Subleyras, Vanloo und Boucher versank die französische Schule vollends in die geist- und gehaltloseste Manier: aller Sinn für das Große, Edle und Schöne erlosch: Spielereien, Arabesken und dergl. entsprachen allein noch dem herrschenden Geschmack. Diesem bequemten sich auch vor allen Chr. Huet. und Fr. Boucher. Der

letztere, die Leichtigkeit und gehaltlose Manier Watteaus nachahmend, trieb diese bis an die äußerste Grenze. Schlüpfrigkeit (Rinald und Armida) Geschmacklosigkeit, affectirte Zeichnung, Ueberladenheit des Colorits und Lüsternheit im Ausdruck sind die Grundzüge dieser völlig frivolen Manier (Le faux bon peintre). Was die Schüler eines solchen Meisters: Fragonard, Challe, Juliard, Baudovin, Deshayes nun erst wurden, läßt sich leichter errathen, als schildern. Cochin, Marie Pierre und Bachelier behaupteten sich neben diesen. In dieser verdorbenen Zeit zeichnete sich

Josevh Vernet

geb. 1714, gest. 1789, Schüler Manglards, der gute Seestücke lieferte, und Lucatellis in Rom, durch seine Landschaften aus. Geschäftiges Leben, Wahrheit und treue Darstellung der Natur (die Ansichtenmahlerey, deren Gründer er ward) guter Ton und gefällige Lichter zeichnen seine Landschaften (die Seehäfen Frankreichs in Louvre) aus. Besonders gelangen ihm Seestücke: seine Stürme und dergl. sind musterhaft: seine Figuren gut; Auf- und Untergang der Sonne gelingen ihm wohl. Hue, Allemand, de la Croix, Le Beau eiferten ihm darin nach; sein Sohn Ch. Vernet ward Thiermahler (Pferde; Picaut, Roxin, Collins, Lyen waren gute Restaurateure. In dieser Art lebte die französische Mahlerey, kaum noch als Kunst erkennbar, fort. Der Styl Bouchers, dem allein J. B. Greuze die reine, unveredelte Natur entgegensetzte, ward der Typus der Künstler dieser Zeit, und erhielt sich

als solcher, bis endlich L. David diejenige Reform in die französische Schule einführte, der sie in unsern Tagen den Ruhm der ersten Mahlerschule verdankt. Vor ihm hatten Thiers und Gaufsier, Landschafter im Geist Poussins und Vien und Des Marés schon schwache Versuche zur Rückkehr zu einem reinern Styl gemacht. Besonders strebte Vien (h. Martha, Dädalus und Ikarus) den Caraccis nach; doch erst seinem Schüler

J. Louis David

geb. 1750, gest. 1826, sollte die Reform gelingen, die er im Sinne trug.

So sehr man auch von vielen Seiten her bemüht gewesen ist, die Verdienste David's zu verkleinern und zweifelhaft zu machen, so ist doch gewiß, daß die französische und italiänische Mahlerey ihm ihre Befreiung von der Unnatur Bouchers und der Frivolität Solimenas verdankt. Sein Sinn für das Classische Alterthum gab der Kunst wieder Ernst und Würde, strenges Studium und einen bedeutenden Zweck. Feste, gründliche Zeichnung, kräftiges, schimmerndes Colorit, wohlgeordnete Gruppen, gute und im Costüm gehaltene Gewänder zeigten sich gleich in seinen ersten größern Bildern, dem Schwur der Horazier und dem Belisar. Allein zugleich kündigte sich auch im Ausdruck, in Gebärden, Haltung und Motiven das Theatralische und diejenige Uebertreibung und Effektmahlerey an, die von nun an den Charakter der französischen Schule bilden sollte. Das Innige, Ungezwungene wird darin vermißt; natürliche Einfalt fehlt dem Ganzen, wie dem Ein=

zelnen der Composition, aus dem kalte Berechnung und academisches Studium, als Nachahmung, doch allzusehr hervorblicken. Dagegen gelingen ihm angestrengte Bewegungen, und starke Gestalten ungleich besser, als zarte oder schöne; starke Farbencontraste, dem Guercin oder Valentin ähnlich; Köpfe nach der Antike studirt (Leonidas, und ein gewisser Geist antiker Dichtung und guter Allegorie bilden die wesentlichsten Eigenschaften dieses Styls. Der Geschmack läuterte sich unter Davids Einfluß schnell; antike Stoffe, denen die Zeiten günstig waren, kamen wieder in Gebrauch, und die Schule Davids verbreitete sich schnell über ganz Frankreich und Italien. Der Brutus, die Horazier, Sokrates Tod, der Raub der Sabinerinnen, wo die Kindergestalten wirklich meisterhaft, das Colorit warm und lieblich, die nackten Kämpfer schön gezeichnet, aber theatralisch, und der Ausdruck zwar hochgesteigert, doch nicht unedel ist; sein Napoleon erfüllten die Freunde der schönen Künste mit lauter Freude. Unter Davids Schülern sind Vien und Regnaud Nachahmer des Wahren und Schönen in seinem Styl, ernstem Studium ergeben, und streben den italiänischen Mustern der Composition und Farbengebung nach; Germ. Jean Drouay, ist noch reicher an starken Contrasten, geringer in der Zeichnung (Marius), Gagnéraux, eigentlich noch Vorläufer Davids, ist leicht und von feinem Pinsel und sorgsam in Nebenwerken (Gustav III und Pius VI), St. Durs geschickt in kleinen Bildern, doch fehlerhaft in der Zeichnung, Fr. Gérard, eine der Hauptstützen der neuen Schule (sein Belisar im Luxemburg, Amor und Psyche) ist lieblich im

Colorit, voll Grazie und Wahrheit; seine Porträts sind trefflich; J. B. Peytavin (seine Vestalin) liebt das Schauerliche, Louis Bouchet gruppirt sehr schön (Aria und Paetus) und ist von frischen Colorit und guter Ausführung. Dufau mahlt Gegenstände aus Dante mit Glück, Hennequin Allegorien; Girodot (Endymion im Mondschein im Luxenburg, ist in Lichteffecten groß, doch übertrieben im Ausdruck sein Hippocrates. Jean Gros (Sappho) ist nicht immer tadelfrey in der Wahl seiner Gegenstände, die oft widrig sind; Cl. Gautherot (seine Atala liebt das Pathetische, de Bret Aristomenes) St. Omer Tod der Lucretia) verdienen wenigstens genannt zu werden.

Neben David und seiner Schule erhielten sich Taillason, Vincent und Suvée in Ansehn. Des ersten Hero und Leander zeigt von einfacher, lobenswerthen Composition; des zweiten Pyrrhus verräth Kraft und Feuer; sein Schüler ist Meynier Telemachus) und Ch. Thévenin (Oedipus) der oft in der Zeichnung fehlt. Suvées, des Directors der Akademie zu Rom, Gracchen sind ihrer Ruhe und der schönen Drapperie wegen berühmt. Guérin, der Schüler Regnaults, dessen Grazien bewundert werden, übertrifft seinen Lehrer an Adel und Schönheit der Form. (Sein Cato, Aeneas, Marc. Sextus). Einfalt des Gedankens, kräftiger, leichter Pinsel und Sinn für wahren Pathos zeichnen diesen Meister aus, vielleicht den größten unter den Zöglingen dieser Schule. Landon ist in Conversationsstücken glücklich, Le Fébure durch Grazie (seine Venus) Blondel durch Feuer

(Brand von Troja) Prudhom ist durch Studium nach der Natur und Gedankenreichthum (Minerva) Grazie und Allegorie ausgezeichnet; sein Colorit ist oft zu grell. Isabey ist in der Miniaturmahlerey, Desfontaines als Schlachtenmahler, Redouté als Blumenmahler, Pasquier in Emaille bedeutend; Mad. Le Brün ist Isabeys beste Schülerin; Hué hat die Ansichten Vernet's glücklich fortgesetzt; Grandin und Garnier werden von einem falschen Streben nach Originalität geleitet; Bertin, Valenciennes und Thibaut sind gute Landschafter. Unter den Künstlern, die in unsern Tagen der französischen Schule die größte Ehre machen, verdient Hor. Vernet, ein geistreicher Skizzierer und Landschaftsmahler, de la Croix (Ueberfall von Chios) Gérard (Einzug Heinr. IV) Bonnemaison, Richard von Lyon, Sauvage, Barthélemy, Lagrénée genannt zu werden. Was sich in Italien auszeichnete gehört dieser Schule an.

Spanien *).

Rohe Anfänge.

Der Codex des Vigila aus dem 9ten, die Namen der Miniaturmahler Serracino un Gar-

*) Hauptquellen hierüber sind: Palominos: Museo pictorico etc. Mad. 1715, Bermudez. Diccionario historico de los mas ilustres profess und Quiellet: Dictionaire des Peintres Esp. Paris 1816.

cia, des Pedro de Pampelona, des Esteban Rodrigo (um 1290) des Juan Cesilles (um 1382), des Gonzalez (um 1399) der Italiener Dello und Starnina, (um 1360) beweisen uns, daß die Mahlerey in Spanien nicht jünger ist, als in Italien. Der Kunstcharakter beider in dieser Zeit ist sich etwa gleich: lebhafte Farben, steife, fehlerhafte Zeichnung, Ohnmacht des Ausdrucks. Das Beste, was bis zum Schluß des 14. Jahrh. gemahlt wurde, sind die Bilder in der Kathedrale von Toledo aus unbekannter Zeit, und im Capitalsaal daselbst, vielleicht von Pedro Berruguete, dessen Kunstvermögen dem Peruginos ziemlich gleich kommt. Zu Anfang des 15. Jahrh. blühte, zu Sevilla, Sanch. de Castro, der Lehrer Juan Nuñez, in der Zeichnung Alb. Dürer, dessen Styl durch Ferd. Gallegos zu dem herrschenden in Spanien wurde, verwandt, und von lebhaftem Colorit. Jorge (ein Engländer) und P. Sanchez werden um 1450 genannt; in Castilien waren G. Barco, und J. Rodriguez berühmte Mahler. Endlich machte

Ant. del Rincon

geb. 1446, gest. 1500, Spanien mit den Fortschritten der Kunst in Italien bekannt. Sein Hauptverdienst war Wahrheit und Ausdruck. Zu gleicher Zeit blühte in Toledo Pedro Berrüguete und seine Schule: Becerril, Luis de Medina, der Freskomahler, u. a. Aus dieser Schule ging unter unzähligen minder bedeutenden Zöglingen (Egas, Vignas, Juan Barbalunga (Vermeyen) Landschaftsmahler, Ferd.

Yañes, der unter Raphal studirte, Navarrete der Stumme (Mudo) und

Alonso Berruguete

gest. 1561 1545, einer der Gründer der Spanischen Mahlerschule, hervor. Sein Vorbild war Michel Angiolo (Christus im Limbus) und er war wie jener, zugleich Architekt und Bildhauer (Altar zu Salamanca). Unter seinen Schülern waren Juan de Monegro Villoldo, Blas de Prado, ein Nachahmer Leonardo da Vincis u. a. Pedr. Campana und andre Flammländer, blühten um dieselbe Zeit zu Sevilla und bildeten denjenigen Styl, der die Schule Raphaels und Michel Angelos mit dem Colorit der Niederländer zu vereinigen suchte. Die Miniaturmahlerey bildeten Buitrago, Ped. de Obregon, zwey de Orte's, Padilla u. a. aus.

Luis de Vargas

gest. 1568, ein Zögling Pierin del Vagas, bildete in Andalusien eine blühende Schule. Seine Geburt Christi zu Sevilla ist ein treffliches Werk; nur in den Lichtern fehlt er. (La Gamba, h. Martina zu Sevilla). Er ist als Zeichner groß, seine Farben sind glänzend, sein Ausdruck edel. Vargas war der Gründer der Schule von Sevilla, welche durch Alonso Cano und Velasquez ihre höchste Ausbildung erhielt. Sanch. Coello gest. 1590, blühte gleichzeitig zu Madrid. Er nahm Tizian zum Vorbilde und erreichte ihn fast im Porträt. Von ihm nahm der Zweig der Schule von Sevilla seinen Ursprung, der in Madrid einer eigenen Richtung

folgte, und durch Fern. Navarrete, dem spanischen Tizian ausgebildet ward.

Im sechszehnten Jahrh. trennten sich endlich die spanischen Mahler in drey ziemlich verschiedene Schulen, die von Sevilla, von Madrid und von Valencia. An der Spitze der Schule von Valencia, die man die spanisch-italiänische nennen kann, weil sie auf dem Grundsatz der Nachahmung der großen italiänischen Meister beruht, steht

Vincente Joanes
(Schule von Valenzia)

geb. 1523, gest. 1579. Raphael war sein Vorbild: allein sein Pinsel blieb steif, wenn gleich die Kraft seines Colorits und seine Zeichnung die höchste Würdigung verdienen. Seine Köpfe sind zart und bis ins Kleinste ausgeführt. (S. Stephan zu Madrid in sechs Bildern, Abendmahl zu Paris).

Aus seiner Schule ging

Franc. Ribalta

geb. 1551, gest. 1628, in der Zeichnung Nachahmer der Caracci, im Styl Raphaels und Sebastian del Piombos, hervor. (F. Franciscus bey den Capuzinern, S. Bernhard). Sein Sohn Juan de Ribalta war ihm an Ruhm fast gleich; seine Zeichnung ist korrekt, das Colorit kräftig, der Ausdruck edel. Gius. Ribera (Lo Spagnoletto s. Rom) entsproß gleichfalls dieser Schule. Zariñena, gest. 1624. Rod. de Espinosa. Luis Tristen, Ag. del Castillo setzten diese Schule fort, bis Rubens Erscheinen in Spanien, dem Gange der spanischen Mah-

lerey eine ganz fremdartige und für alle Eigenthümlichkeit verderbliche Richtung gab. Fer. Yavarri, als Freskomahler bedeutend, Greg. Castañeda (um 1625) Schüler Ribaltas, dessen Styl er glücklich nachahmte, Frate Augustin Leonardo, ein trefflicher Zeichner, doch schwach im Colorit; Ped. Orrente, Schüler des Greco, durch einen leichten Pinsel ausgezeichnet, S. Gomez, Sotomayor, Schüler des Schlachtenmahlers Estéban Marsh; P. F. Tapia, Mat. Gilarte, Schüler des Ribalta, gest. 1700, Ag. Gasul, Zögling Marattas, und im Colorit ausgezeichnet, und endlich F. J. Navarro, gen. Victoria, der die Manier Callots glücklich nachahmte (gest. 1771) sind die ausgezeichnetsten Zöglinge dieser Schule.

An der Spitze der Schule von Madrid, welche ein Zweig der von Berruguete gegründeten ersten Schule von Sevilla war, stand nach Rincon, nach Gallegos, Schüler Berruquete's, (um 1550) nach Comontes, der im Porträt bedeutend war, und seinem Schüler Juan de Campo, nach Christ. und Franc. Pacheco, dem Lehrer Velasquez', der in Aquarellbildern sich ausgezeichnet, nach Coelo u. a.

Gaspar Becerra
(Schule von Madrid)

geb. 1520, gest. 1570. Bis zu seiner Zeit waren Albert Dürers Kupferstiche im Ganzen genommen die Vorbilder gewesen, nach denen man in dieser Schule zu zeichnen pflegte. Becerra, der mit Mich. Angelo in der Sixtinischen Capelle gemahlt hatte, machte die Nachahmung dieses Meisters zum Grundsatz seiner Schule (Geb.

der Jungfrau zu Trinita de Monti). Er war der erste Spanier der nach Cartons mahlte, zugleich Bildhauer und Architekt und einer der Gründer des guten Geschmacks. Eine zahlreiche Schule, Juan de Castañedo, Barraso, Bernuis, Bart. del Rio, Fr. Lopez, Ger. Vazquez, Hoyos, Cabrera, Mingot, ausgezeichnet in Colorit, stammte von ihm ab. Im Ganzen genommen blieben es immer die bekannten Grundsätze Mich. Angelos, denen alle dieser Künstler nachstrebten. Nach den beiden Cisneros errang

Cristobal Perez (Luis) Morales (el Divino)

den höchsten Ruhm in dieser Schule. Ein Schüler P. Campañas, wie Palomino sagt, kann er nicht gewesen sein, da er schon 1540 mahlte. Ein strenger Styl, viel Kenntniß des Nackten, gute Farbengebung und Lichteffecte, mit einer großen Ausführlichkeit vereinigt, bilden den Charakter seiner Gemählde: er war der Gian Bellin der Spanier, mahlte nur heilige Gegenstände, besonders Ecce homos, auf Holz, und war im Ausdruck des Schmerzes unübertrefflich. Dom. Theotocopulo (il Greco), der Tizian zum Vorbilde nahm, und dessen Schüler Baut. Mayno, thaten sich nach seinem Tode hervor. Patr. Caxes, und Eugenio Caxes, ein treuer Nachahmer der Natur und tadellos im Colorit, so wie sein Zeitgenosse Bart. Carducho, ein Schüler Zuccheros (Kloster S. Lorenzo, S. Franciscus bey Buen Retiro) und sein Bruder Vincent Carducho zeichneten sich zu Anfang des 17. Jahrh. aus. Unter den Zeitgenossen und

Schülern des letztern thaten sich Lor. Juarez, Mat. de Valasco, Bart. Cardenas, der Portugiese Baut. Novara, Bart. Gonzalez u. a. sich hervor. Alle diese aber büßten ihren Ruhm ein, sobald

Don Diego Velasques Silva

geb. 1599, gest. 1660, der größte Meister dieser Schule, ein Zögling des Herrera und Pacheco, auftrat. Strenges Studium der Theorie und der Natur, Wahrheit und Kraft des Ausdrucks, Erhebung von der gemeinen zur edlen Natur sind die Charaktere seines Styls, den er, ohne Nachahmung irgend eines Meisters, früh sich selbst schuf. Zu Anfang seiner Laufbahn äußerte er Vorliebe für niedre Gegenstände, Bombacciaden, und mahlte im Geist des Spagnoletto; seine Lichter sind scharf contrastirt, das Colorit trocken und hart. Allmählig gewann er Freyheit, und that sich zuerst im Porträt hervor (Phil. III, der Herzog von Modena, Innocenz X). Sein großes Bild die Familie (das Dogma der Mahlerey genannt) erwarb nach seiner Rückkehr aus Italien ihm den Rang des ersten aller spanischen Mahler; zahllose historische Gemählde (Joseph und seine Brüder, Geburt des Heilands) und treffliche Porträts das Bild in Dresden gründeten von nun an seinen Ruhm. Sein Styl schwankt zwischen Natur und Ideal; sein Colorit nähert sich dem Tizians, den er in den Lichtern und der Luftperspective übertrifft. Täuschende Wahrheit, eine unnachahmliche Rundung, ein lieblicher Duft, der seine Gestalten umfließt, sind die hervortretendsten Eigenschaften seines Styls. Seine Köpfe sind

genau, ohne Aengstlichkeit; die Landschaft frey und edel: seine Gestalten nach einem dreyfachen Fortschreiten entweder gemein (Wasserträger von Sevilla) edler (il finto Bacco) oder natürlich und musterhaft (die Spinnerinnen).

Unter den Schülern Velasquez erwarb niemand größern Ruhm als Juan de Pareja (gen. el Esclavo) der Sklav des großen Meisters. In der Harmonie der Mitteltinten und dem Ausdruck kommt er diesem fast gleich (S. Matteo). Juan de Alfaro, Baut. del Maso Martinez, ahmten den Styl ihres Lehrers glücklich nach, Fr. Palacios, Mat. Cerezo, Schüler und Gehülfe Herrera's (Kuppel von Atocha) Juan Careño de Miranda, Schüler de las Cnevas (Bildnißmahler), Claud. Coello, der Stifter einer eklektischen Schule, der auch Muñoz angehörte, Puja, der Schlachtenmahler, de la Corte, Fr. Burgos standen ihm ferner. Ardemans, gest. 1726, (Kuppel S. Franciscus in Madrid) Jos. Viladomat gest. 1780 (St. Thomas in Barcellona) setzten diese Schule bis auf unsre Zeiten fort.

In Sevilla war auf Luis de Vargas und seine Schule

Pablo de Cespedes
(Schule von Sevilla)

geb. 1538, gest. 1608, der gelehrteste Mahler Spaniens (Abendmahl zu Cordova) gefolgt. Eine großartige Zeichnung im Charakter der Florentiner, (deren Nachahmung der Grundsatz der Schule von Valencia war) mit Grazie und Eleganz ge-

mischt, machen den Charakter seines Styls aus. Herrera der Aeltere (Fr.) geb. 1576, der Gründer des großen und freien Styls, Juan de Peñalosa, Schüler des Cespedes, gest. 1636 und Juan Cotan bildeten seine Schule. Juan Roelas und noch mehr sein Schüler. Fr. Zurbaran geb. 1598 (der spanische Caravaggio) errangen nach diesen das höchste Ansehn. Agustin del Castillo, Juan del Castillo und Alonso Cano, Pedro de Moya und Murillo, dessen Schüler, erhoben nach ihm die Schule von Sevilla zum höchsten Ruhm.

Bart. Estéban Murillo
Neue Schule von Sevilla

geb. 1618, gest. 1682 vielleicht der größte Mahler, den Spanien hervorgebracht hat, war anfangs ein Schüler Juan del Castillos, und eignete sich dessen etwas trockene Manier an. Später entlehnte er von P. Moya das Colorit Vandyks, studirte in Rom und nach Velasquez, und bildete auf diesen Grundsätzen seine zweite kräftige, naturgetreue und freiere Manier. Endlich trieb ihn das Vorbild Tizians, das Studium der Natur, zu einem dritten Styl, dessen größtes Verdienst in einem unnachahmlich saftigen und lebenvollem Colorit besteht. Mit diesem ward er der Stifter der neuen Schule von Sevilla, die man nach dem Charakter ihrer Farbengebung, die flammländisch-spanische genannt hat. S. Antonius in Sevilla, Leander und Isidor entstanden nun, und die Blüthezeit seines Ruhms von 1670—1680 begann. (Acht Bilder in Caridad). Sein Styl gewann jetzt die unbeschreibliche Süßigkeit und den duftigen Hauch, der ihn auszeich-

net. Aus Murillos zahlreicher Schule, ging Seb. Gomez (el Mulato) sein Sklav, Pedro Nunez de Villavivencio, glücklich in niedren Gegenständen, Al. de Escobar und viele andre hervor. Mit ihm gleichzeitig stand

Alonso Cano

Schüler des Pacheco gest. 1667, in hohem Ansehn. Er wird seines Colorits wegen der spanische Guido genannt, war groß in der Zeichnung, wo Mich. Angelo sein Vorbild war, und von reizender Farbengebung. Seine Schüler Cieza, Misa, Bocanegra, Caro, Guevara, Jos. de Mora, bildeten was man zuweilen die Schule von Grenada nennt. St. Benedict zu Madrid, Petrus und Franciscus zu Xerez, todter Christus sind seine Hauptwerke. In der Landschaft zeichneten sich zu dieser Zeit Ign. Friarte, Schüler Herreras, (der spanische Claude) Jos. Antolinez, Schüler des Rici, Juan de Segovia, Henrique und Molina in Seestücken, Juan de Toledo in Schlachtstücken (der spanische Bourgognone) aus, Garc. Salmeron als Thiermahler, Juan de Arellano und P. Camprobin als Blumenmahler, Guevara (Nino de) ein Nachahmer Rubens, im Porträt, Felipe in Bambocciaden aus. Einer der größten Zeitgenossen des Cano aber war

Pedro de Moya

gest. 1666. Er nahm v. Dyk zum Vorbilde, und ward in diesem Styl der Lehrer Murillos (Madonna zu Grenada, S. Alipio und die Geburt Christi). Nach dem Tode dieser großen

Meister riß Luca Giordanos leichte und bestechende Manier alles in Spanien zur verderblichen Nachahmnng hin. Die Spanischen Mahler, ohne die mechanische Fertigkeit des Italiäners, strebten ihm im Effekt nach, und sanken dadurch, bey übertriebenem Colorit und stechenden Contrasten, und unter völliger Vernachlässigung ihrer eigenthümlichen Vorzüge, zu bloßen Praktikanten, ohne alles Verdienst herab. Die Strenge und der hohe, ernste Styl der alten Meister ging unter frivoler Eilfertigkeit verloren; die ganze spanische Kunst verschwand in dieser unglücklichen Periode (Regierung Carl II). Kaum verdienen nach dieser Zeit noch die beyden

Menendez, Anton. Palomino y Valasco

(der spanische Vasari, Verf. des Museo Pictorico), ein guter Zeichner, und gelehrter Colorist, der zu Madrid eine zahlreiche Schule gründete, Garc. de Miranda gest. 1749, (der mit der Linken mahlte) Delgado, Germ. Llorente gest. 1757, Nachahmer Murillos, dem er oft gleich kommt; ferner Ant. Villadomat gest. 1755, Alf. Tobar, Nachahmer Murillos, Ant. de Villanueva, als Erhalter einiger Reste des alten ernsten Styls genannt zu werden. Alle Uebrige ergaben sich der verwerflichen Manier, welche durch die Nachahmung Luca Giordanos in Spanien herrschend geworden war, und die durch das Auftreten G. Tiepolos in Spanien (1763) nur für eine kurze Zeit eine etwas bessere Richtung nahm. Ant. Ponz und Manuel, beide gest. 1792, gehörten diesem bessern Streben an; die Bologneser dienten ihnen zu Vor-

bildern. In den sechsziger Jahren trat endlich Mengs in Spanien auf, reformierte die Academie und wirkte durch Beispiel und Lehre auf die Verbesserung des Geschmacks hin. Fr. Bayeu, M. Maella, Greg. Ferro, Fr. Ramos gehörten zu denen, die seinen Lehren am besten folgten. Diese bilden mit Jos. del Castillo, Jos. Beraton, Joach. Jaça, und All. Carnicero den Kern der neuen Spanischen Schule, deren Charakter Nachahmung der letzten römischen Schule ist. — Die neueste Zeit aber ist an Erzeugnissen der Kunst in Spanien völlig unfruchtbar. —

Deutschland

Erste Anfänge.

Die Anfänge der deutschen Mahlerey verlieren sich in die alleraltesten Zeiten. Der engen Verbindung, in welcher mehrere deutsche Fürstenstämme seit Carl dem Gr. mit dem Byzantinischen Hofe standen, war unstreitig die frühe Bekanntschaft Deutschlands mit der Byzantinischen Kunst zu danken. Das Kloster Murr in Oestreich, die Aebte und Mönche des Klosters St. Emmeran und St. Gallen, in der Schweiz, Salzburg, mehrer Stifter in Schlesien, wo der h. Methodus schon um 863 ein berühmter Mahler war, Breslau (h. Barbara und die bekannte Hedwigstafel) waren schon im 10. und 11. Jahrh. im Besitz namhafter Künstler, welche

von Byzantinern gebildet, in dem Geist dieser Kunstschule fortarbeiteten. Der Goldgrund, die eingedruckten Heiligenscheine, tapetenartig mit Blumen gemustert, der bekannte Byzantinische Typus der Köpfe, die harten Umrisse, heitere aber disharmonische Farben machen die Bilder dieser ältesten Periode kenntlich. Unzweifelhaft bildete diese Schule sich zuerst am Rhein, und zwar zu Cöln und Mastricht, zu einer Selbstständigkeit und Eigenthümlichkeit aus, die uns erlaubt, ihr den Namen der ältesten deutschen Mahlerschule zu geben.

Alte Cölnische Mahlerschule *)
von 1150 bis 1350.

Meister Wilhelm von Cöln.

Die ältesten Künstler, welche hier von dem strengen Typus der Byzantiner in Form und Behandlung der Farben abweichend, einen eigenen Weg einzuschlagen unternahmen, sind uns unbekannt geblieben; wir kennen ihren Styl nur aus den Schätzen, welche sie uns hinterlassen haben, und die in den 200 Bildern der Boisseréeschen Sammlung, in der Wallraf- und Bettendorfischen Gallerie am vollständigsten zusammen gefunden werden. Nur aus der Zeit, da diese Schule schon in voller Blüthe stand, am Ende des 14. Jahrh. wird uns Wilhelm v. Cöln, (oder Phil. Calf?) der Meister des berühmten Cölner Dombildes (h. drey Könige) genannt; allein seine Schule war zuverlässig schon drey Jahrhunderte (etwa von 1150) alt. Der Styl dieser Altkölnischen Schule hat sich sichtbar auf Byzan-

*) S. Schlegels Europa II. 2. 132.

tinischen Elemente, allein mit großer Freiheit und überraschender Naturtreue ausgebildet.

Die Bilder sind gewöhnlich Tafelbilder, auf Holz und einem Grund von Kreide und Bolus oder Gold gemahl; die Köpfe sind voller Wahrheit und Lieblichkeit, das Haar nicht steif anliegend, sondern rollend, der Faltenwurf rund und ohne Ecken, die Farbengebung zart und mannigfach. In der mahlerischen Behandlung zeigt sich die altcölnische = byzantinische Schule den ältesten italiänischen weit überlegen. Meister Wilhelm scheint die altcölnische Schule geschlossen zu haben; wenigstens beginnt bald nach ihm, unter dem Einfluß Johann v. Eyk's, eine neue Mahlerschule erkennbar zu werden, in der man die byzantinische Tradition völlig verließ, die Nachahmung idealer Natur zum Vorbilde nahm und durch die künstliche Behandlung der Oehlfarbe der ganzen Technik der Mahlerey eine wesentliche Reform mittheilte.

Zweite (nieder) deutsche Schule.
Joh. v. Eyk *)
(Jan v. Brügge)

geb. 1370, gest. 1441, (1470 nach Waagen) Schüler seines Vaters Caspar und seines älteren Bruders Hubert, war es, von dem diese große Veränderung ausging. Die Oehlmahlerey, deren Erfindung ihm, wiewohl irrig, nicht selten zugeschrieben wird, die Luft und Linearperspektive, die Landschaft und die Glasmahlerey zugleich verdanken ihm ihre höhere Ausbildung. Er verließ zuerst die flachen Goldgründe, welche den Gemähl=

*) S. über ihn Waagen Hub. und Joh. v. Brügge (1822) und A. Schopenhauer Joh. v. Eyk ꝛc.

den der ältern Schule alle Perspective raubten, und ward hiedurch und durch seine Nachahmung der Natur zum Vater der echten Mahlerey in Deutschland. Seine und seiner Schule Zeichnung ist gewöhnlich mangelhaft, er fehlt im Anatomischen; allein Köpfe, Gruppirung, Gewänder und Lichter sind trefflich und der Glanz seines Colorits blendend. (Anbetung des Lammes in Paris, mit 300 Figuren, Madonna und Sta Anna in Dresden). Zu v. Eyk Schülern gehörten außer Antonello da Messina, Rog. v. Brügge, (v. d. Weide) Hans Hemling, auch in entferntern Graden die Gründer der oberdeutschen Mahlerschulen Dürer, Holbein und Kranach, in so fern, als die Vollendung des Technischen und die Hinneigung zum Realistischen lieber, als zum Ideal, der Grundcharakter der deutschen Mahlerey überhaupt, doch von ihm ausging. Unter den Schülern und Nachfolgern Joh. v. Eyk verdient Niemand mehr den Ruhm, den ihm die neuesten Entdeckungen erworben haben, als Hans Hemmelink (Memmelink) der noch um 1479 lebte. Seine berühmtesten Werke sind die Anbetung der Hirten und der heil. Christoph. Dieser Meister übertrifft an geistreicher Erfindung und Composition alle seine Zeitgenossen; seine Details sind sehr ausgeführt, in Zeichnung und Colorit steht er über seinem Lehrer. Martin Schaen geb. zu Calembach 1445 (1420) (und oft verwechselt mit Hypsch, Mart. Schöngauer geb. zu Colmar und 1499 gest.), soll in Italien unter Perugin, dem er im Styl sehr verwandt ist, studirt haben. Seine Bilder (Kreuzigung zu Colmar) sind durch geistreiche

Auffassung des Gegenstandes hervorstechend; er war zugleich als Kupferstecher ausgezeichnet. Israel von Mecheln, Vater und Sohn, (v. Mekemen, Menz, Metro ꝛc.) um 1440, aus dem Münsterschen, näherten sich mehr ihrem Vorbilde v. Eyk, beide waren zugleich Goldschmiede und Kupferstecher. Endlich theilte Michel Wolgemuth aus Nürnberg, geb. 1434, gest. 1519, durch größere Naturtreue, einen leichten Faltenwurf, sorgfältiges Colorit, und genaue doch nicht immer geschmackvolle Zeichnung, der deutschen Mahlerschule einen neuen und entschiedenen Charakter mit. Zeitgenossen von ihm waren Hans Bäuerlin, Hans Traut, Eulenbach in Nürnberg, Gleißmüller, Maier, Mächsilkircher, Füterer, Zawnhak (besonders Glasmahler) in Baiern, in Breslau eine blühende Mahlerschule und in Böhmen (Carlstein) Joh. v. Mutina (Modena) und eine große Anzahl andrer. Quintin Messis (der Schmidt) geb. 1450—1529 erlangte um dieselbe Zeit am Niederrhein Ruhm. (Kreuzesabnahme zu Antwerpen, Geldwechsler in Dresden) Claesens, Hieron. de Vos und Cornelis Engelbrechtsen blühten um dieselbe Zeit. Aert Claeson bildete sich besonders nach Schoreel und ward der Lehrer Luc. v. Leyden.

Dritte (oberdeutsche) Schule
Albrecht Dürer.

Unterdeß war mit Albrecht Dürer, dem großen Schüler des Wolgemuth, die dritte Periode der deutschen Kunstblüthe angebrochen. Alb. Dürer, geb. 1471 in Nürnberg, gest. 1528, ward durch Universalität des Geistes

hohen Kunstsinn und ein ausgesprochenes Bildnertalent zu gleicher Zeit in der Mahlerey, der Kupferstechkunst, der Bildhauerey, Holzschneidekunst und Architektur groß; er war der Michel Angelo der Deutschen. Seine Werke sind unzählige, Wien hat (außer seinem größten Werk: die Herrlichkeit des Himmels) deren allein 14, Dresden acht (Einsiedler, Porträt, Altarblatt mit der h. Maria, Kreuztragung ꝛc.), München, Schleisheim, Salzdahlum und Italien viele andre. Das Charakteristische seiner Schöpfungen besteht in einem bestimmten Streben nach Realität und daraus entspringender Vollendung des Technischen, leichter Zeichnung, bei der ihn mehr die Natur oft die niedre, als das Ideal oder die Antike leiteten, würdevoller Anordnung (Abendmahl) meisterhaftem Helldunkel, einer oft wunderlichen Draperie und geschmacklosen Beiwerken (Architektur); in einem glänzenden Colorit, heitern Farben, ohne große Harmonie und Verschmelzung, hoher Vollendung und oft übertriebenem Fleiß im Einzelnen, und etwas bunter und geräuschvoller Composition in großen Bildern. Dürer wirkte durch Beispiel, Schrift und Kupferstich auf die Mahlerey seines Zeitalters selbst bis in Spanien und Italien hin, mächtig ein; in Deutschland ward er Gründer einer neuen Schule, die sich durch das Seelenvolle des Gedankens, bei befangenen Formen, vor allen gleichzeitigen italiänischen Schulen wesentlich unterschied. Alle Eigenschaften seines Styls wurden von nun an Criterien derjenigen deutschen Kunstschule, wie sie das 16. Jahrh. hindurch blühte, und so lange, bis sie mit dem Ende desselben in entschiedene Nachahmung der Italiä-

ner, als eine eigenthümliche Schule völlig zu Grunde ging.

Gleichzeitig mit Dürer blühte in Franken Lucas Kranach (Sander, Müller gen.) geb. 1470, gest. 1553. Lucas Müller aus Cranach, später Burgermeister zu Wittenberg, hatte in den Niederlanden studirt (oder bey seinem Vater?); seine besten Arbeiten (von 1520—1530) Judith zu Dresd. Anbetung der Magier zu Wien, Porträts von Luther und Melanchthon, Communion zu Liebstadt, Kreuzigung zu Weimar) verkünden eine kräftige, etwas harte Zeichnung, viel Phantasie und Naturtreue und ein ausgezeichnetes Colorit; im Porträt kam ihm keiner seiner Zeitgenossen in Deutschland gleich, im Kupferstich stand er Alb. Dürer zur Seite. In dieser Zeit, wo überall in Deutschland Mahler von Namen und Bedeutung, bald als Nachahmer v. Eyks (Gültlinger, Lautensack, Manuel (Deutsch) Hirschvogel, oder als Anhänger Alb. Dürers erstanden, wie Suarius, Stimmer, Virg. Solis, der Miniaturmahler und Kupferstecher, stand zu Augsburg die Familie der Holbein in großem Ansehn. Ein älterer Hans und Sigmund Holbein werden genannt; doch erreichte keiner an Ruhm den Sohn des letztern, den jüngeren Hans Holbein, geb. 1495 (zu Basel (Grünstadt), gest. 1554. Die treuste Nachahmung der Natur war sein Streben. (Acht Gemählde der Leidensgeschichte zu Basel, Todtentanz (?)). Paris, München und Dresd. (die unvergleichliche Madonna, Familie des Jacob Meyer) besitzen seine Meisterwerke. Religiöse Begeisterung, eine große Keuschheit des

Pinsels, Schicklichkeit der Beiwerke, blühende Phantasie und großer Fleiß zeichnen seine Bilder aus. Er war der Leonardo da Vinci der Deutschen. Alb. Dürer, Hans Holbein und Lukas von Leyden waren das Kleeblatt, an deren Beispiel die deutsche Kunst sich zur Blüthe und Vollendung erhob. Dieser Letztere, geb. 1494, gest. 1533, ein Schüler Corn. Engelbrechts, auch als Kupferstecher und Glasmahler ausgezeichnet, ward durch Originalität und hohe Phantasie Stifter einer neuen (der zweiten niederländisch-holländischen) Schule. Zwar ist seine Zeichnung nicht fehlerfrey, Verrenkungen und Manier in den Stellungen sind daran nicht zu verkennen, seine Köpfe ermangeln sittlicher Schönheit und poetischer Erhebung; allein sein Colorit, dem der ältern Venezianer nachgebildet, und seine Ausführung sind trefflich; (jüngstes Gericht, Porträt zu Florenz, Versuchung des h. Antonius, Anbetung der Weisen zu Dresd.) —

Nach diesen drey großen Meistern blühte ihr Styl noch fast ein Jahrhundert hindurch in zahlreichen Schülern fort. Unter denen Alb. Dürers nennen wir unter den sogenannten kleinen Meistern zuerst Hein. Aldegrever; sein Umriß ist scharf, aber die Zeichnung trefflich; Alb. Altdorfer, der in der Beleuchtung ausgezeichnet ist; Bart. Beham (Beheim) und Sebald Beham, beide auch Kupferstecher, Jac. Bink, Georg Penz, Hans Burgmaier, Schäufflin (Holzschneider) Matt. Grunewald (von Aschaffenburg) treuer Nachahmer seines Meisters, Erh. Schaen, Hans Springinklee, Gallegos und Taurini. Alle diese hielten

sich streng an den Styl ihres Lehrers. Jan Schoreel, geb. 1475—1590, ging jedoch zur Schule Lukas von Leyden über, studirte dann in Italien und ward mit Mart. Hemskerk (von Veen) einer der Gründer der Holländischen Schule (S. diese). Fast eben so wenig als er, gehören Bernh. v. Orley und Michel Coxin und Golzius der eigentlich deutschen Schule an. Joh. v. Calkar (Stephnus) ahmte den Venezianer im Colorit glücklich nach und Dietr. v. Staren wetteifert mit seinem Vorbilde Luc. v. Leyden. Mit mehrerem Recht als diese werden die Niederländer, Floris, Sutermann, Frank, Schwarz, Rottenhammer, Jean Mabuse u. a. zu der deutschen Schule gerechnet. In allen diesen, welche die Schule des 16. Jahrh. bilden, findet sich eine fleißige Ausführung, hohe technische Vollendung, poetische, oft allegorische Ideen, edle, jedoch nicht ideale Formen, gute Zeichnung und ein treffliches Helldunkel. Mit Adam Elzheimer, gest. 1620, der lieblich im Colorit kleiner Bilder und von guter Wirkung, ohne viel Poesie, ist, ging mit dem 16. Jahrh. die eigentliche deutsche Schule völlig unter; die Italiäner wurden von nun an entschieden die Vorbilder der Künstler des 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland; und so wenig gedieh es zwey Jahrhunderte hindurch wieder zu einem eigentlich deutschen Styl, daß selbst Mengs uns nur durch die Geburt angehört. Erst gegen Ende des 18. Jahrh. kam unter den deutschen Künstlern in Italien wieder ein besondrer Geist auf, den man mit dem Namen eines modernen

wohl ohne Irrthum belegen kann. Ein ernstes Streben, Innigkeit, Phantasie und Studium bilden seine Grundzüge. Knoller und Unterberger waren zwar bloß Praktiker, allein Dietrich und Phil. Hackert gewannen in der Landschaft doch mit Recht Ruhm. Der letztere war der Gründer jener Naturcopien, die der Erinnerung theuer auf Kunstwerth keinen hohen Anspruch machen. Die Phantasien Heinr. Fueßlis, seine gute Zeichnung und lobenswerthe Gewänder gewannen ihm Verehrer; er ward einer der Gründer der englischen Mahlerschule des 18 Jahrhunderts. Füger war als Miniaturmahler und durch reine Idealität und frisches Colorit, auch im Fresco, von Bedeutung, und Wilh. Tischbein durch Erfindung und Anordnung hervorstechend; Maron, Oeser und Angelika Kaufmann, letztere im Pastellbilde ausgezeichnet, machten ihrem Kunststreben Ehre. Aug. Nahl, in kleinen erotischen Bildern bedeutend, Weitsch, Canzig, Müller, Hetsch, Meyer und Rehberg standen nach diesen in Ansehn; Ramberg und Karstens besaßen etwa gleiches Verdienst, während später des letztern Nachfolger, Wächter in kleinen Bildern und Hartmann *) Aeneas, Eros und Porträts) mit sichtbarem Talent, Studium und Wissenschaft vereinigten. In Absicht poetischer Composition kam ihnen Gerh. v. Kügelchen gleich; Graff im Porträt, Seidelmann in Sepiazeichnungen, Matthäi **) im

*) In Dresden.
**) Alle drey in Dresden.

Porträt und Rösler in geschichtlichen Bildern, Vogel als Kindermahler, so wie Retzsch in romantischen Scenen, Vogel*) der Sohn im Porträt u. a. waren neben diesen bedeutend.

Nach dieser Zeit führte religiöser Sinn und Streben nach Innigkeit junge Künstler auf den Abweg der strengen Nachahmung altdeutscher und altitaliänischer Meister, deren so lange verkannte Verdienste man plötzlich zu überschätzen anfing. Man sah nicht ein, daß um ihnen gleich zu werden, man nicht ihre Werke, sondern ihre Vorbilder in der Natur, studiren müsse. Dieser falschen Richtung folgten eine Zeitlang besonders Riepenhausen, Oberbek, Cornelius, (Fresko in Rom und München) Schadow, Jul. Schnorr aus Leipzig, alle jedoch mit unverkennbaren Talent. Veith und Näke**) Wach und Begasse***) anderer jüngerer Talente nicht zu gedenken, standen in der neusten Zeit in historischen Compositionen in Ansehn, während unter den Landschaftern nach Phil. Hackert, Reinhard, Klengel, Mechau, Hummel in Aquarell, Gmelin, Kobel, Diess, Rhoden, Koch (im Geist Salvator Rosa's), Dahl durch geistvolle Auffassung der Natur in nordischen Landschaften, Steinkopf, Catel, Friedrich****) durch hohe Phantasie, Kunz als Thiermahler, Rebel u. a. sich hervorthaten, ohne daß jedoch, bey dem auseinandergehenden Streben

*) In Dresden.

**) In Dresden.

***) In Berlin.

****) Wie Dahl, in Dresden.

aller dieser Künstler in einer und derselben Zeit, von einem Fortbestehen und Fortbilden einer eigentlich deutschen Schule die Rede sein kann.

Die Niederlande.

Bey der ersten Uebersicht über die große Menge von Erzeugnissen der Mahlerey in den vereinigten Niederlanden, unterscheidet man sogleich zwey Schulen, die in ihrem Kunststreben in wesentlichen Stücken von einander abweichen. Wir bezeichnen diese Schulen mit dem Namen der ältern oder niederländischen, und der jüngern holländischen, Schule.

Die ältere, niederländische (flandrische Schule

ging von Johann von Brügge (v. Eyk) abstammend, eine Zeitlang parallel mit der deutschen Schule fort, und im Wesentlichen der Kunst wenig von jener verschieden. Glänzende Farben, ein treffliches Helldunkel, richtige, aber oft schlecht gewählte Zeichnung, starken, natürlichen Ausdruck ohne viel Anspruch auf poetischen Gehalt, und eine gewisse nationale Schönheit, die dem Ideal und der Antike fremd ist, sind die Grundzüge des Kunstcharakters dieser Schule. Unter den spätern Schülern van Eyks (siehe Deutschland), welche diesen Charakter besonders ausbildeten und gleichzeitig mit den Künstlern blühten, welche wir oben als die Stifter der deutschen Schule genannt haben, und welche besonders in der Schule von Ant-

werpen den ursprünglichen Styl dieses Meisters ausbildeten, verdienen hier neben Alb. van Oudewater, dem Zeitgenossen Joh. v. Eyk und einem der Gründer der Oehlmahlerey, Johann Gossart (Mabuse) und seinem Zögling Lambert Sutermann (Lombardus) Franz Floris van Vriendt, der flandrische Raphael, geb. 1520, gest. 1570 ein Schüler Lombards genannt zu werden. Er hatte in Italien Michel Angelo studirt, und ward mit den vereinten Grundsätzen des florentinischen und niederländischen Styls, der Gründer einer weitverbreiteten Schule (der von Antwerpen. Hub. Golzius und Willem Key waren seine Zeitgenossen. In der Dekorationsmahlerey ward er Meister; seine kleinen Bilder (Anbetung der Hirten in Dresd. heil. Veronica) zeugen von Geschmack und Gewandheit des Pinsels. Unter seinen Schülern erlangten sein Sohn Franz der Jüngere, Vredemam (Swart) uud Dav. Jorisz Ruhm, Peter Porbus geb. 1463 (heil. Hubert zu Gouda), Peter Breughel (der Bauernbreughel) geb 1510, ein Schüler de Koks, in Volksscenen, Prozessionen und dergl. ausgezeichnet, wichen mehr oder weniger von diesem Styl ab. Joh. Stradanus (de Straet) geb. 1536, gehörte zu den glücklichsten Nachahmern des Floris. Demselben Style folgte auch Bart. Spranger, geb. 1546 (jüngstes Gericht) durch Ausführlichkeit in kleinen Bildern hervorstechend; Marten de Vos geb. 1520, die Steenwyks (besonders Heinrich) und Wenzel Koeberger Schüler de Vos, ahmten ihrem Vorbilde mehr oder weniger nach. Dionys. Calvart, geb.

1555, gest. 1519, wandte dieselben Grundsätze auf die Landschaftsmahlerey an, in der Matheus de Bril, geb. 1550 und Paul de Bril, geb. 1566, jedoch bald seinen Ruhm überstrahlten. Der erstere, auch als Freskomahler bedeutend, ward in kleinen Landschaftbildern trotz einiger Härte und Ueberfüllung mit Gegenständen, bedeutend: Paul, ist harmonischer in der Farbengebung, im Ton etwas grün, aber in Erfindung und Anordnung Meister. Sein Baumschlag ist zwar manierirt, doch wesentlich besser, als der seiner Vorgänger. Adam van Oort, geb. 1557, der Lehrer Rubens und Jordaens, war in allem Technischen empfehlenswerth, aber in der Wahl von Gegenständen und Formen ohne Geschmack. Hans Bol, geb. 1534, gest. 1583, war durch edle Composition ausgezeichnet. Einer seiner Schüler Roland Savery, geb. 1576, ward zum Salv. Rosa der Niederlande. Er suchte Paul Brils mit Breughels Styl zu vereinigen; seine Ideen aber sind grandioser, als die seiner Vorbilder: im Ton herrscht das Blaue zu sehr vor. Niewland, geb. 1584, und Peter Balten, im Bambocciaden gut, sind seine Schüler, Corn. Molenaer, Coningsloo und andre ahmten seinem Styl nach; des letztern Schüler aber, Peter Breughel (Höllenbreughel) schuf sich in wunderlichen Phantasien (Versuchung des h. Antonius in Dresd.) einen eignen frazzenhaften Styl, der Nachahmung fand. Seine Verwandten Johann (der Sammt-Breughel) geb. 1589, durch Behandlung der Stoffe ausgezeichnet, und ein jüngerer Johann Breughel gehörte mehr der holländischen Schule an. Alle diese Künstler, welche den

Stamm der Schule von Antwerpen bildeten, folgten derjenigen Richtung in der Kunst, welche Franz Floris, Maubuse u. a. dem Style van Eyks durch Vermischung mit dem italänischen Geschmack gegeben hatten. Nach dieser Zeit aber erhob sich Peter Paul Rubens, geb. zu Cöln 1577, gest. 1640, zu dem Ansehn des ersten Mahlers in den Niederlanden. Tob. Verhaert und Adam v. Dort waren seine Lehrer gewesen. Seine großen Anlagen führten ihn jedoch bald darauf, statt aller Nachahmung der kleinlichen Manier seiner Vorbilder, sich geradezu an den Reichthum der Natur selbst zu wenden, aus dem er von nun an mit unermüdlicher Kraft und großem Glück schöpfte. Tizian und Paul Veronese diente ihm dabey zu Leitern; er eignete sich eine Leichtigkeit der Erfindung und des Pinsels an, in der er bis jetzt unerreicht ist; 4000 Bilder werden ihm zugeschrieben. Natürlich blieb seine Zeichnung dabey incorrekt, und ohne Schönheit, seine Formen sind mehr die der gemeinen Wirklichkeit, als des Ideals, obgleich nicht ohne Erinnerung an die Antike, seine Gestalten allzu rund und schwer: sein Ton ist rein und durchsichtig, seine Lichter einfach, keck, glänzend und wahr; und im Colorit gilt er mit Recht für musterhaft, wenn gleich seine Reflexe bisweilen zu stark sind; seine Perspective und seine Drapperie ist mangelhaft: allein in Gelehrsamkeit und Leichtigkeit der Composition, im Reichthum an Ideen, und in geschicktem Gebrauch der Contraste haben ihn Wenige erreicht. (Gallerie Luxemburg und Schule Amors in Dresd.). Bey so glänzenden Eigenschaften war es kein Wunder, daß Rubens zu

dem Vorbilde einer großen Menge junger Künstler, ja zum Haupte einer Schule selbst ward, welche man die spätre niederländische nennen könnte, und in der die charakteristische Leichtigkeit und Breite seines Styls zu einem Grundzuge wurden. Außer seinen unmittelbaren Zöglingen und Gehülfen, v. der Horst, Hofmann, Ab. Diepenbeck, Thulden, Quellyn, Anton van Dyk geb. 1599, gest. 1691, dessen großes Talent besonders im Porträt sichtbar wird, wo er wahrer, edler und lieblicher ist, als sein Lehrer (Carl II, Jacob II in Dresd.) Dav. Teniers geb. 1582, gest. 1649, der in geistreichen Bambocciaden alle seine Mitbewerber übertraf, und Franz Snyders, geb. 1579, gest. 1657, der in prächtigen Thier- und Fruchtstücken seines Gleichen nicht hat, strebte besonders Jacob Jordaens, geb. 1594, gest. 1678, ein Schüler v. d. Dorts, Rubens Verdienst in historischen Compositionen nach. Er ist kräftiger im Colorit, aber minder lebhaft als sein Vorbild; seine Zeichnung verräth noch weniger Wahl. Niedre Gegenstände (Silen in Dresden) gelingen ihm besonders; doch ist er auch hier nicht frey von dem Vorwurf frivoler Leichtigkeit, wie sie in Italien Giordano und Solimena übertrieben. Nach ihm ging die Schule Rubens in Carrikatur und Nachahmung der Franzosen unter und kaum erhielten Lukas van Uden, Corn. Schutt, Crayer, Dan. Seghers u. a. einen schwachen Anklang Rubensschen Styles aufrecht.

Zu gleicher Zeit, ja schon vor Rubens, hatte sich in den nördlichen Provinzen der vereinten Niederlande, wo es zu großen historischen Compo-

sitionen seit der Reformation an dem religiösen Element gebrach, der Geschmack für kleine Cabinetsstücke, in denen die

holländische Schule

so ausgezeichnet ist, ursprünglich auf der Grundlage des Styls von Lukas van Leyden, ausgebildet. Treue Abbildung der Natur, vorzüglich in niedern und gewöhnlichen Gegenständen, technische Vollendung, eine treffliche Behandlung des Helldunkels, die gelehrteste Perspective und Abstufung der Lichter, Zartheit eines bis in die kleinsten Details eindringenden Pinsels bey unedler Wahl der Gegenstände, zeichnen diese Schule vor der spätern flandrischen, in der die Verachtung aller technischen Kunstgriffe Grundsatz war, sehr entschieden aus; ja man könnte diese, ihrem Charakter nach, daher eine Fortsetzung der oberdeutschen Schule nennen.

Lukas v. Leyden (siehe Deutschland) gilt mit seinen Schülern Octav. v. Veen, geb. 1556, gest. 1634, und dessen beiden Töchtern Gertrud und Cornelia, Abrah. Bloemart, geb. 1564, im Helldunkel trefflich, aber sonst in Manier befangen (Anbetung der Weisen zu Wien) aus dessen Schule Joh. Both, Gerh. Honthorst, geb. 1592 (Gerardo delle Notti genannt) in Nachtstücken ausgezeichnet, Bapt. Weeninx, geb. 1621, in kleinen Gemählden ein treuer Copist der Natur, und Corn. Poelenburg, geb. 1585, ein Nachahmer Ad. Elzheimers mit lieblichen, freiem Pinsel hervorgingen, für die Häupter dieser Schule. Demselben Styl folgten nun Wilh. Bauer,

geb. 1600, der mit Miniaturfarben mahlte, Johann Lingelbac, geb. 1625, beide Deutsche. Landschaften mit Ruinen, etwas röthlich im Ton, gelingen diesem wohl; seine Gestalten sind dagegen plump und unschön. Peter v. d. Laar, der den Bambocciaden den Namen gab (geb. 1613, gest. 1673) Rich. Roos, Joh. van Huysum geb. 1682, der in der Blumenmahlerey unerreicht blieb, Franz van Bloemen (Orizzonte) geb. 1656, dem die schönen Horizonte in seinen Landschaften den Namen gaben, Adrian v. d. Werf, geb. 1689, gest. 1722, der in kleinen historischen Bildern, wie im Porträt ungemein zart, fein und mühsam, und nur etwas geziert erscheint, Harmonie und ein kraftvolles Colorit besitzt, das sich der Elfenbeinweisse nur zu sehr nähert; Justus v. Huysum, Bataillen- und Seestückmahler, Herrm. Sachtlevens, geb. 1609, in dessen Landschaften ein schöner Himmel bewundert wird, Joh. Weynants, durch liebliche Landschaften, in denen v. d. Velde oft die Figuren malte, ausgezeichnet; Corn. de Heem ein berühmter Fruchtmahler; endlich Paul Rembrandt de Rhyn (Gerretz), geb. 1606, gest. 1674, der Stifter der Schule von Amsterdam, der fehlerhaft in der Zeichnung, aber voller Harmonie der Farben, meisterhaft im Helldunkel und voll schöner Idealität in den Köpfen ist (der Meister und seine Frau in Dresd.), und dessen Schüler Gerh. Douw, geb. 1613, durch Vollendung in kleinern Sujets, besonders in der Behandlung der Lichter unerreicht (Schule in Amsterdam); Franz Mieris, sein Schüler, in der Zeichnung größer, als er; Mich. Mirewaldt

Schüler des Weeninx, im Porträt bedeutend, Gerh. Terburg, geb. 1608, der in einfacher, natürlicher Composition und schöner Nachahmung der Stoffe in Gewändern und markigtem Pinsel unübertroffen ist (die Instruction paternelle) Ferdinand Bol, Schüler Rembrands starb 1681 (Uriasbrief und Joseph in Dresd.) Sam. Hoogstraeten, geb. 1627, Gebh. v. Eckhout u. a. seinen Ruhm verbreiteten, gingen aus dieser Schule hervor, während Joach. v. Sandrart, geb. 1608, (auch Schriftsteller: deutsche Mahlerkunst) den Venezianern nachahmte, Phil. Wouvermanns, geb. 1620, in Jagdgesellschaften und Gefechten, durch schöne Zeichnung, geistreiche Composition und zarten Pinsel, Anton Waterloo, durch Treue und Leichtigkeit, Nic. Berghem in trefflichen Landschaften, Th. Visscher, Peter v. Slingelandt, Dows Schüler, durch große, doch kaltlassende Ausführlichkeit bekannt, Gottf. Schalken, trefflich im Colorit, Adrian v. Ostade, geb. 1610, Schüler Fr. Hals, im Bambocciaden, Ad. v. d. Velde, geb. 1639, durch einen großen Styl in Seestükken, Jac. Ruysdael, geb. 1635, gest. 1681, in wilden, stillen und unvergleichlich treuen Landschaften (die Hirschjagd in Dresd.), Arnd. v. d. Neer, Landschafter, Peter Neef durch Architekturstücke, in deren Treue und perspectivischen Vollendung ihm Niemand gleich kam. Hondecotter in Federviehstücken, Paul Potter in Thierstücken; Everdingen, Monnix, Loth, Lievens u. m. a. in historischen Bildern Ruhm erwarben. In neuster Zeit setzten Spandouk, Kuipers, Pienemann, Ommegang, Bron,

Hauzinger, Wonder, Riedels den Styl der holländischen Schule mit Glück fort, und noch immer hat die niederländische Mahlerschule ihre Neigung für die historische, die Holländische die für die Cabinets-Mahlerey, beibehalten.

England und der Norden.

In England kam es, so wenig wie in den übrigen Reichen des Nordens, vor der Mitte des verflossenen Jahrhunderts, eigentlich zur Bildung einer eigenthümlichen und selbstständigen Schule in der Mahlerey. Alles was sich von gebornen Engländern in der Mahlerey hervorthat, folgte, je nach dem herrschenden Geschmack der Zeit, fremden, entweder Niederländischen oder Italiänischen Meistern. In diesem Fall waren Hilliard, gest. 1619, der Holbein zum Vorbild nahm, Isaac Olivier, gest. 1617, der als Miniaturmahler Ruhm gewann, John Thorpe, Georg Jameron, gest. 1642, der schottische van Dyk, Will. Dobson, gest. 1647, J. Hoskins, gest. 1664, Isaac, Fuller, Pet. Lely, gest. 1680, Mich. Wright, Gibson, gest. 1690 u. a. So war es bald Holbein, bald Rubens, bald van Dyk, bald Honthorst, v. d. Velde u. a. denen die Schaar unbedeutender englischer Mahler folgte. Gottf. Kneller, ein Deutscher von Geburt, gest. 1723, und Schüler Rembrands, stand zu Anfang des 18. Jahrh. in großem Ansehn; seine Porträts waren durch Leben und Geist

allerdings ausgezeichnet. Mit ihm gleichzeitig machte sich J. Riley (gest. 1692) bekannt, ohne daß er jedoch, so wenig wie die zahlreichen Schüler Balt. Denners, des gewissenhaftesten Kopisten der Natur im Porträt, oder Thom. Worlidge, der englische Rembrandt, eine eigene Schule zu bilden vermocht hätte. Endlich erhob sich mit William Hogarth, geb. 1697, gest. 1764, ein einheimischer Künstler, von bedeutendem Talent, der ohne sclavische Nachahmung, in niedern Volksscenen einem eigenthümlichen Geist folgte; die Wirklichkeit war sein Vorbild: der große Charakter seiner Carrikaturbilder ist allgemein bekannt, in Zeichnung, Lichtern und Composition dagegen ist er mangelhaft; Collet war sein bester Schüler.

Unter der großen Zahl seiner Zeitgenossen verdienen nur Paton, Stuart und Revete genannt zu werden. Nach diesen verdunkelte Josua Reynolds, geb. 1723, gest. 1792, ein Schüler Hudsons, der eigentliche Gründer der englischen Mahlerschule, alles durch seinen Ruf. Im Styl folgte er, im Gegensatz zu Mengs, Mich. Angelos starker Zeichnung, jedoch ohne seine Gründlichkeit; sein Pinsel war dreust, sein Colorit kräftig und glänzend und seine Beleuchtung von unverkennbarer Wirkung. Im Porträt vereinte er die Natur mit dem Ideal auf glückliche Art, Tizian und v. Dyk waren seine Vorbilder, ohne daß er sie jedoch im Colorit erreicht hätte, in den Drapperien und der Beleuchtung ist er Meister. Mit diesen Eigenschaften ward Reynolds Stifter und Vorbild der neuen englischen Kunstschule. Gavin Hamilton, der reich in Erfindung und voll geschickter Motive und

Anordnung, doch in allem Technischen wenig löblich, besonders griechische Stoffe bearbeitete, war unter seinen Zeitgenossen der bedeutendste englische Mahler; Thom. Gainsborough, als Landschaftsmahler, John Opie, geb. 1761, Porträt und Landschaftmahler, kühn in Erfindung und kraftvoll in der Ausführung, aber ohne Zeichnung, Will. Beechy, Porträtmahler in einer eignen bestechenden Manier, bildeten Reynolds Schule mit mäßigem Glück fort, bis Thom. Lawrence, der beste Schüler Reynolds, den Ruhm im Porträt fast ausschließlich für sich in Anspruch nahm. In seinen historischen Bildern (aus Shakespears Sturm, Pizarro) wird ein schönes Colorit kenntlich. In diesem wetteiferten Nixon und Will. Hamilton nicht unglücklich mit ihm, während Will. Hodges, Rob. Dodd, und Rich. Wilson dem Ruhme Vernets in Seestücken und in der Landschaft nachstrebten. Im historischen Fach sind Joh. Wright und Hamilton-Mortimer, Schüler Hudsons, nach Reinolds noch immer die Heroen der englischen Schule; Banditen-Scenen, Schleichhändler, Wahrsager und dergl. gelangen beiden am besten; das höhere historische Fach beherrschte kein Engländer mit Auszeichnung. Zwar versuchte Benjamin West, der größte unter den lebenden englischen Mahlern, sich vielfach darin; doch blieb auch er kalt, matt in der Zeichnung und in Anordnung und Drapperie ein knechtischer Nachahmer Poussins; historische Sujets aus der Wirklichkeit (Penn bey den Wilden) gelingen ihm dagegen wohl; seine biblischen Geschichten sind unbedeutend. Nicht unrühmlich ist James Barry; sein

Colorit ist mittelmäßig, seine Zeichnung aber ohne Anmuth. Copley als Porträtmahler, Boydell in der Allegorie verdienen wenigstens genannt zu werden. Unter denen jedoch die Reynolds Ruhm am nächsten kamen, sind Heinr. Füssely, ein Schweizer von Geburt, geb. 1742 *), und Allan Ramsay noch zu nennen. Der erstere strebte den gewaltigen Umrissen seines Vorbildes Mich. Angelo nach, und brachte diese mit eigner düsterer Beleuchtung und gräßlicher Erfindung (Hexen und Gespenster, Theseus) in Einklang. Poesie, Wirkung und richtige Zeichnung, allein ohne Anmuth, sind ihm nicht abzusprechen.

Ihm strebte in vielgesuchten Skizzen der Bildhauer John Flaxmann mit Glück nach. Rob. Smirke und Turno (James Durno) beide in Shakesp. Stücken ausgezeichnet und in der Landschaft Moore, der Claude Lorrain zu seinem Vorbild nahm, George Morland in Bambocciaden und G. Stubbs als Thiermahler müssen hier gleichfalls genannt werden Mit ihm schließt, nach einer kurzen, zweifelhaften Blüthe, die von Reynolds, Füssely und Hamilton gegründete Mahlerschule.

Im übrigen Norden kam es nirgend zu einer selbstständigen Kunstschule. Unter den Künstlern der neuern Zeit verdienen jedoch Dahl aus Schweden, der Russe Matweff, als Landschafter und der Kalmuck Fedor als Zeichner, der Vollständigkeit wegen, wenigstens genannt zu werden.

*) S. Deutschland.

Leipzig, gedruckt bei W. Haack.

Druckverbesserungen.

Die temporäre Abwesenheit des Verfassers hat auf einigen Bogen dieser Schrift zu mehreren sinnentstellenden Druckfehlern Anlaß gegeben, welche wir den Leser in folgender Art zu verbessern bitten:

Seite 5. Statt Lyrier lies: Syrier. — S. 7. st. Magaeter l. Magneter. — S. 8. st. Poikial. Poikile — S. 11. v. unten st. die Vorbilder l. der Vorbildner. — S. 12. st. Luft l. Licht — Ebenda st. Anapanomenos l. Anapauomenos. — S. 13. st. Typarographia l. Rhyparographen. — S. 18. st. Zwang der Kunst l. Zweig der Kunst. — S. 19. st. Künsten l Kaisern. — S. 21. st. ihrem Hauptzweck l. ihrem Hauptzwecke nach. — S. 26. st. Bandanes l. Bardanes. — S. 29. st. vor der l. von der — S. 33. st. Empfänger l. Anfänger — Ebenda st. Jafi l. Tafi. — S. 36. st. Jtefano l. Stefano — Ebenda st. del Casenterio l. di Casentino. — S. 38. st. Battusimo l. Batisterio. — S. 39. st. Baldorinetti l. Baldovinetti — S. 40. st. Varrochio l. Verocchio — S. 43. st. Judeo l. Taddeo — Ebenda st. Pazzi l. Razzi. — Ebenda st. Staturtreue l. Naturtreue — S. 47. st. Orivelli l. Crivelli — S. 48. Beum l. Belem — Ebenda st. dieß l. diese — S. 49. st. Peruggi l. Peruzzi. — S. 50. st. Cimbus l. Limbus. — S. 52. st. Cimpoli l. Empoli — S. 53. st. Para l. S. Carlo. — S. 55. st. Fabrian Gentile l. Gentile da Fabriano. — Ebenda st. Vallinis l. Bellinis — S. 56. Blumo l. Alumno. Ebenda st. letztn l. letztern — S. 57. st. Poromantes l. Bramantes — S. 58. st. Jevaias l. Jesaias — Ebenda st. Mittelseiten l. Mitteltinten. — S. 60. st. Mantorano l. Mantovano — Ebenda st. die Lieblichkeit l. der Lieblichkeit. — S. 64. st. Teli l. Feti — S. 67. st. Ciro Terri l. Ferri — Ebenda st. Guilli l. Gauli. — S. 68. st. Timpesti l. Tempesti. — S. 69. st. Fell l. Fall. — S. 73. u. a. st. Caraccinolo l. Caracciuolo. — S. 76. st. Triulano l. Friulano — S. 77. st. der das l. der sich — S. 78. st. Jüngling l. Zögling. — S. 88. st. Cosmio l. Cosimo. — S. 89. hinter Maratta l. und die — S. 90. st. Sako l. Salò. — S. 91. u. 92. st. Terara und Terrari l. Ferrara und Ferrari. — S. 96. u. a. st. Baltrassio l. Beltraffio. — Ebenda st. Proraccini l. Procaccini — S. 98. st. Carlomi l. Carlone — S. 99. st. Paradi l. Parodi — S. 102. st. Lehrer l. Lehren. — S. 107. st. Cortarcini l. Cantarini — S. 108. Sivani l. Sirani — S. 109. st. Zampuri l. Zampieri. — S. 110. st. da Lento l. da Cento. — 111. st. Jacconi l. Tacconi — S. 113. st. Baccio l. Baciccio — S. 114. st. Daelli l. Nelli. — S. 119. st. milder Größe l. wilder Größe. — S. 120. st. a Jacq. l. und Jacq. — S. 121 st. Linienperspektive l. Linearperspektive.

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Lüdemann, Georg Wilhelm <<von>>,

Geschichte der Mahlerey und Zeichenkunst

Dresden 1828

Bamberg, Staatsbibliothek -- MvO.L.art.o.32#2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11785207-9